

**ENCENAÇÃO TEATRAL**

# MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

ANO 09 – NÚMERO 10 – 2013 – ISSN 1809-1385

Sobre a encenação e o encenador no teatro  
*José Ronaldo Faleiro*

A Encenação – Criar e ensinar  
*Irina Niculescu*

Minha história  
*Claire Dancoisne*

Na Estrada – minha vida como criadora  
teatral  
*Yael Rasooly*

En busca de “A terceira margem do rio”  
*Joan Baixas*

Sobre a direção no teatro de figuras – uma  
utopia  
*Frank Soehnle*

Uma trajetória no teatro de marionetes  
*André Laliberté*

O Theater Meschugge  
*Ilka Schönbein*

O Teatro Del Carretto  
*Maria Grazia Cipriani*

Da pesquisa teatral em Bali à direção de  
*Bali Dream* na Universidade de Butler, EUA  
*I Nyoman Sedana*

A Encenação, o Teatro de Animação e o  
Grupo Sobrevento  
*Luiz André Cherubini*

Máscara Teatral - linguagem, metodologia e  
dramaturgia do Grupo Moitará  
*Venício Fonseca*

¿A dónde vamos con los títeres?  
*Paco Paricio*



# **MÓIN-MÓIN**

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

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

Editores:

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

Conselho Editorial:

**Profa. Dra. Ana Maria Amaral**  
Universidade de São Paulo (USP)

**Dra. Ana Pessoa**  
Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ)

**Profa. Dra. Amabilis de Jesus**  
Faculdade de Artes do Paraná (FAP)

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

**Profa. Dra. Izabela Brochado**  
Universidade de Brasília (UNB)

**Profa. Ma. Izabel Concessa P. de A. Arrais**  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

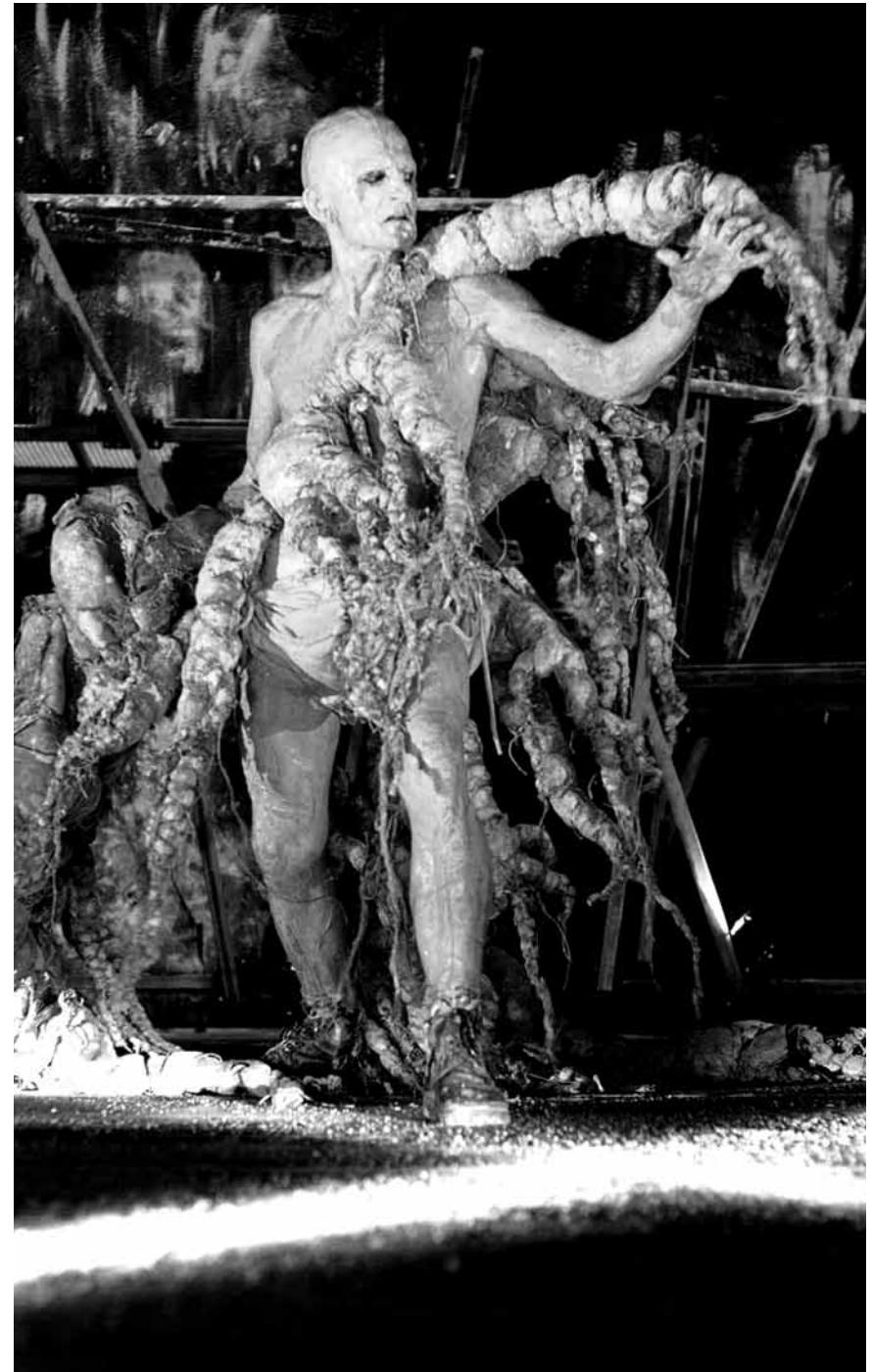
**Marcos Malafaia**  
Giramundo Teatro de Bonecos (Belo Horizonte)

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

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

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

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



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

**Editores:** Gilmar Antônio Moretti – SCAR

Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame – UDESC

**Coordenação editorial:** Carlos Henrique Schroeder (Design Editora)

**Estudantes bolsistas:** Izabela Ouriques Quint

Marina Medeiros de Oliveira

Paulo Roberto Soares

**Revisão e versão dos resumos/abstracts:** Jeffrey Hoff

Florencia Rodríguez

**Diagramação:** Beatriz Sasse

**Impressão:** Gráfica Nova Letra

**Capa:** *Hôtel de Rive* (2012). Figuren Theater Tübingen e Compagnie Bagages de Sable. Direção de Claude-Alice Peyrottes e Enno Podeh. Foto de Helmut Pogerth.

**Página 3:** *Sous-Sols* (2007). Théâtre La Licorne. Direção de Claire Dancoisne. Foto de Patrick Devresse.

**Páginas 5:** *Spartacus* (2010). Théâtre La Licorne. Direção de Claire Dancoisne. Foto de Pascal Auvé.

**Página 6:** *Bali Dream* (2012). Direção de I Nyoman Sedana. Foto de Glen Thoresonn.

---

Móin–Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas.  
Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 9, v. 10, Julho, 2013.

Periodicidade semestral  
v. 10, ano 9, Julho, 2013.  
ISSN 1809-1385  
M712

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

CDD 792

---

# SUMÁRIO MÓIN-MÓIN 10

## Encenação Teatral

**Encenação no Teatro de Formas Animadas: à guisa de apresentação**  
Valmor Níni Beltrame e Gilmar Antônio Moretti, 8

**Sobre a encenação e o encenador no teatro**  
José Ronaldo Faleiro, 14

**A encenação – criar e ensinar**  
Irina Niculescu, 30

**La mise en scène – créer et enseigner**  
Irina Niculescu, 42

**Minha história**  
Claire Dancoisne, 49

**Mon histoire**  
Claire Dancoisne, 65

**Na Estrada – minha vida como criadora teatral**  
Yael Rasooly, 74

**On the road – my life as a theater creator**  
Yael Rasooly, 91

**En busca de “A terceira margem do rio”**  
Joan Baixas, 100

**Sobre a direção no teatro de figuras – uma utopia**  
Frank Soehnle, 107



**Über Regie im Figurentheater – eine Utopie**

Frank Soehnle, 116

**Uma trajetória no teatro de marionetes**

André Laliberté, 120

**Un parcours en théâtre de marionnettes**

André Laliberté, 134

**O Theater Meschugge**

Ilka Schönbein, 142

**Le Theater Meschugge**

Ilka Schönbein, 157

**O Teatro Del Carretto**

Maria Grazia Cipriani, 166

**Il Teatro Del Carretto**

Maria Grazia Cipriani, 180

**Da pesquisa teatral em Bali à direção de *Bali Dream* na Universidade de Butler, EUA**

I Nyoman Sedana, 185

**From Theatre Research in Bali to directing *Bali dream* at Butler University, USA**

I Nyoman Sedana, 205

**A encenação, o Teatro de Animação e o Grupo Sobrevento**

Luiz André Cherubini, 218

**Máscara teatral – linguagem, metodologia e dramaturgia do Grupo Moitará**

Venício Fonseca, 236

**¿A dónde vamos con los títeres?**

Paco Parício, 252



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

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

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

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

### Encenação no Teatro de Formas Animadas: à guisa de apresentação

A edição nº 10 da *Revista Móin-Móin* escolheu o tema: Encenação Teatral. Diversas razões justificam a escolha, porém retomar rapidamente a recente história do Teatro de Formas Animadas em nosso país pode dar a dimensão da necessidade e urgência de discutir o tema.

O trabalho do encenador de espetáculos de Teatro de Bonecos no Brasil vem se modificando de modo visível nos últimos 40 anos. Na época, predominava o trabalho do organizador dos ensaios, com tarefas preliminares como: definir o roteiro da peça (muitas vezes, narrativas orais e de domínio público); confeccionar os bonecos; construir o palco adequado para a montagem, executar o cenário, escolher a trilha sonora, entre tantas outras atribuições necessárias para iniciar os ensaios e as apresentações. Por vezes, preponderava o cuidado com a confecção dos bonecos, atividade que se sobrepunha às demais exigências da montagem. Intuição e polivalência eram elementos importantes para a concretização do seu trabalho.

Grande parte dessas ações eram realizadas com o apoio de integrantes do grupo, em sua maioria, pessoas da mesma família. As tarefas eram divididas de acordo com as aptidões pessoais que resultavam de um saber fazer apreendido na experiência, durante as etapas de montagem das peças do próprio grupo de teatro. Por isso, a encenação assumia, quase sempre, as características de trabalho coletivo no qual cada um arcava com a responsabilidade de executar ações sob a coordenação de um responsável que nem sempre assumia publicamente a condição de diretor. Isso pode ser verificado ao observar as fichas técnicas dos espetáculos que integravam a programação dos primeiros Festivais da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB na década de 1960<sup>1</sup>. A Edição nº 1 da *Revista Mamulengo* apresenta a programação dos I, II e III Festivais de Marionetes e Fantoques do Rio de Janeiro, realizados nos anos de 1966, 1967 e 1968, respectivamente. Ali estão enumerados os grupos, procedências e as modalidades técnicas utilizadas (fantoche, marionete, vara) de cada espetáculo. A responsabilidade da encenação não é mencionada, e certamente isso não ocorre por falta de cuidado dos responsáveis pela edição da Revista, os titeriteiros Virgínia Valli, Clorys Daly e Cláudio Ferreira. Na época, o desafio era reunir os grupos, fazer e apresentar os espetáculos. As preocupações com a encenação como campo de conhecimento se diluíam entre questões mais amplas de que se ocupavam os bonequeiros. No texto de apresentação da Revista, a editora-chefe assim escreve quando se refere ao boneco: “[Ele] tem a coragem de dizer ao público aquilo que o homem não ousaria dizer [...] Em certas épocas, o recurso é o boneco. Vamos a ele” (VALLI, 1973, p. 4)<sup>2</sup>. A relação

<sup>1</sup> As informações sobre os festivais e grupos participantes podem ser conferidas nas publicações da *Revista Mamulengo*, da ABTB. As 13 edições da *Mamulengo* foram digitalizadas, em 2009, pelo Grupo de Estudos sobre Teatro de Animação da UDESC e podem ser baixadas nos seguintes endereços:

<http://www.ceart.udesc.br/PoeticasTeatrais/mamulengo/apresentacao.pdf>

<http://teatrodeanimacao.wordpress.com/revista-mamulengo/>

<sup>2</sup> VALLI, Virgínia. *Revista Mamulengo* nº 1. Rio de Janeiro: SNT-MEC e ABTB, 1973.

com o público, o compromisso social, a defesa das liberdades de expressão e política, os esforços para ampliar o reconhecimento do Teatro de Bonecos como manifestação artística dominavam as preocupações da maioria dos grupos de teatro. Vale lembrar que, no referido período, o Brasil vivia um dos mais difíceis momentos da sua vida democrática e política.

O que podemos observar é a existência de uma concepção de encenação teatral, mas ela era diferente do modo como a concebemos hoje. O contexto social brasileiro da época exigia a pulverização de esforços entre pautas políticas, iniciativas para organizar os artistas titeriteiros<sup>3</sup> e os aspectos técnicos, estéticos das encenações. Cláudio Ferreira, presidente da ABTB, destaca uma das principais demandas do Teatro de Bonecos naqueles anos: “Havia necessidade de união para ver nosso trabalho reconhecido a fim de que ao teatro de bonecos fosse atribuída e dispensada a atenção que merece tão difícil especialidade” (FERREIRA, 1973, p. 8)<sup>4</sup>.

As transformações se tornam mais visíveis nos anos 1970, sobretudo, no princípio da década de 1980. É quando os espetáculos são concebidos numa perspectiva do que já preconizava Jacques Copeau no início do século quando definia encenação como: “[...] o desenho de uma ação dramática. É o conjunto dos movimentos, dos gestos e das atitudes, o acordo das fisionomias, das vozes e dos silêncios, é a totalidade do espetáculo cênico, emanando de um pensamento único, que o concebe, o regula e o harmoniza” (COPEAU, 2013, p. 11)<sup>5</sup>. Já existia, nestes anos, um conjunto de diretores teatrais dando novas feições e refinamento técnico aos seus espetáculos. O Festival Nacional de Teatro de Bonecos, realizado na cidade de Ouro Preto em 1979 pela ABTB, pelo Grupo Giramundo e

<sup>3</sup> A Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – Centro UNIMA Brasil foi fundada no ano de 1967.

<sup>4</sup> FERREIRA, Cláudio. *Revista Mamulengo* nº 1. Rio de Janeiro: SNT-MEC e ABTB, 1973.

<sup>5</sup> COPEAU, Jacques. *Apelos*. São Paulo: Perspectiva, 2013. Tradução de José Ronaldo Faleiro.

pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, pode ser referenciado como acontecimento em que o aprimoramento das encenações se evidencia. Nos espetáculos dirigidos por Álvaro Apocalypse, Ana Maria Amaral, Hector Grillo, Ilo Krugli, Manoel Kobachuk, Maria Luiza Lacerda, Tácito Borralho, entre outros diretores que apresentaram seus trabalhos na programação do evento, é possível confirmar a existência de obras com unidade, com a ideia de totalidade resultante de criação individual ou coletiva, com *um pensamento único, que o concebe, o regula e o harmoniza*, como defendia o mestre do Vieux Colombier, de Paris.

Essas encenações recorrem a profissionais de diferentes áreas para contribuir na montagem e no aprofundamento do “diálogo” com outras expressões artísticas, notadamente as artes plásticas; recriam e rompem as concepções, os códigos, os registros e os espaços tradicionais que tornaram o teatro de títeres conhecido do grande público; as exigências sobre o trabalho dos titeriteiros se ampliam, fazendo com que dominem outros saberes, principalmente os do trabalho do ator; esses espetáculos começam a abandonar o “gueto” do Teatro de Bonecos, o universo por vezes restrito dessa arte, e se inserem no amplo contexto das artes cênicas e teatrais.<sup>6</sup> São espetáculos que trabalham com referências teóricas e técnicas. Essa nova concepção, que na época muda o modo de criar e de produzir essa arte, hoje é despercebida, foi incorporada e constitui o *modus operandi* de parte importante dos grupos de teatro do Brasil.

No entanto, a diversificada e robusta produção teatral existente em nosso país, atualmente, ainda não produziu suficientemente reflexões sistematizadas e publicadas sobre o tema Encenação Teatral.

<sup>6</sup> Em 1978, a peça *Palomares*, com texto e direção de Ana Maria Amaral, recebeu os Prêmios Mambembe (SP) e Governo do Estado de São Paulo. Em 1979, *Cobra Norato*, encenação do poema de Raul Bopp efetuada pelo Grupo Giramundo, de Belo Horizonte, dirigida por Álvaro Apocalypse, foi contemplada com os Prêmios Molière (RJ); Mambembe (RJ); e Grande Prêmio da Crítica APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte de São Paulo. É importante destacar que estes espetáculos ocupavam as pautas de importantes teatros em horários destinados ao público adulto.

A riqueza de experiências e conhecimentos produzidos pelo trabalho de encenadores, quase sempre, fica circunscrita aos integrantes dos grupos de teatro. Raramente, os encenadores de espetáculos de Teatro de Animação registram de forma escrita seus procedimentos, suas dúvidas, acertos, de modo a compartilhar com artistas, estudantes e pesquisadores as concepções que norteiam seus processos criativos. Permanecem desconhecidas as opções do encenador: escolher uma estética teatral; utilizar a fragmentação como recurso cênico; transpor o texto para a cena; consolidar uma micro-poética do grupo; as ideias, os temas que originaram a encenação. E, como escreve Patrice Pavis: “[...] o sistema semiótico de sentido que a representação veicula implicitamente” (2012, p. 45)<sup>7</sup>. Por isso, esta edição da *Móin-Móin* dedicada inteiramente ao tema Encenação Teatral ganha relevância.

A presente edição da Revista nasce do interesse em refletir sobre questões como: em que consiste o papel do encenador no processo de montagem do espetáculo? Há uma maneira específica de dirigir o espetáculo de Teatro de Animação que a distingue de outras manifestações teatrais? Encenar contribui para a formação do ator-animador? Existem conhecimentos indispensáveis que o diretor de Teatro de Formas Animadas precisa dominar? Como sistematizar os saberes produzidos no processo de criação de espetáculos? Num contexto de hibridação das artes, como atua o encenador?

Nesta décima edição da *Revista Móin-Móin*, contamos com a colaboração de treze autores provenientes de nove países. Todos são diretores teatrais. Por estarem diretamente envolvidos com a encenação teatral, seus textos apresentam peculiaridades sobre contextos, motivações pessoais, suas histórias de vida, o que, por vezes, torna o leitor cúmplice de seus sonhos e percursos artísticos.

É necessário ressaltar que os textos aqui reunidos não pretendem responder pontualmente a cada uma das perguntas acima levantadas.

<sup>7</sup> PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2012. Tradução de Nanci Fernandes.

No entanto, tocam de forma direta ou indireta nos temas, estimulando a reflexão sobre eles. Tampouco existe pretensão de encontrar um novo conceito para Encenação Teatral, dada “[...] a incapacidade de uma noção de encenação para concretizar as práticas espetaculares atuais” (PAVIS, 2012, p. 9)<sup>8</sup>. O que enriquece a discussão sobre Encenação Teatral referenciada nos textos destes diretores é justamente o cotejamento das diferentes visões e percursos artísticos. Confrontar as múltiplas percepções aqui apresentadas sobre Encenação Teatral evidencia, de um lado, a complexidade do tema, e de outro, a singularidade do trabalho de cada um destes artistas.

Contamos com a colaboração dos diretores teatrais: Irina Niculescu, de Cincinnati, Estados Unidos; Joan Baixas, do Institut del Teatre de Barcelona, Espanha; I Nyoman Sedana, do Indonesian Arts Institute, de Denpasar, Bali; Yael Rassoly, de Jerusalém, Israel; Claire Dancoisne, do Théâtre La Licorne, de Lille, França; Ilka Schönbein, do Theater Meschugge, com sede em Paris; André Laliberté, do Théâtre de l’Œil, Quebec, Canadá; Frank Soehnle, do Figuren Theater Tübingen, da cidade de Tübingen, Alemanha; Maria Grazia Cipriani, do Teatro Del Carretto, de Lucca, Itália; Paco Parício, de Los Titiriteros de Binéfar, da cidade de Binéfar, Espanha; e dos brasileiros Luiz André Cherubini, do Grupo Sobrevento, de São Paulo; Venício Fonseca, do Grupo Moitará, do Rio de Janeiro; e José Ronaldo Faleiro, da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

Acreditamos que a diversidade de facetas apresentadas pelo conjunto de textos nesta edição de nº 10 da *Revista Móin-Móin* contribuirá para ampliar a reflexão sobre o tema: Encenação Teatral e estimulará a realização de novos estudos que contribuirão para aquecer o debate junto aos pesquisadores e grupos que trabalham com o Teatro de Formas Animadas no Brasil.

Valmor Níni Beltrame  
 UDESC

Gilmar A. Moretti  
 SCAR

<sup>8</sup> *Ibidem*.



## Sobre a encenação e o encenador no teatro

José Ronaldo Faleiro

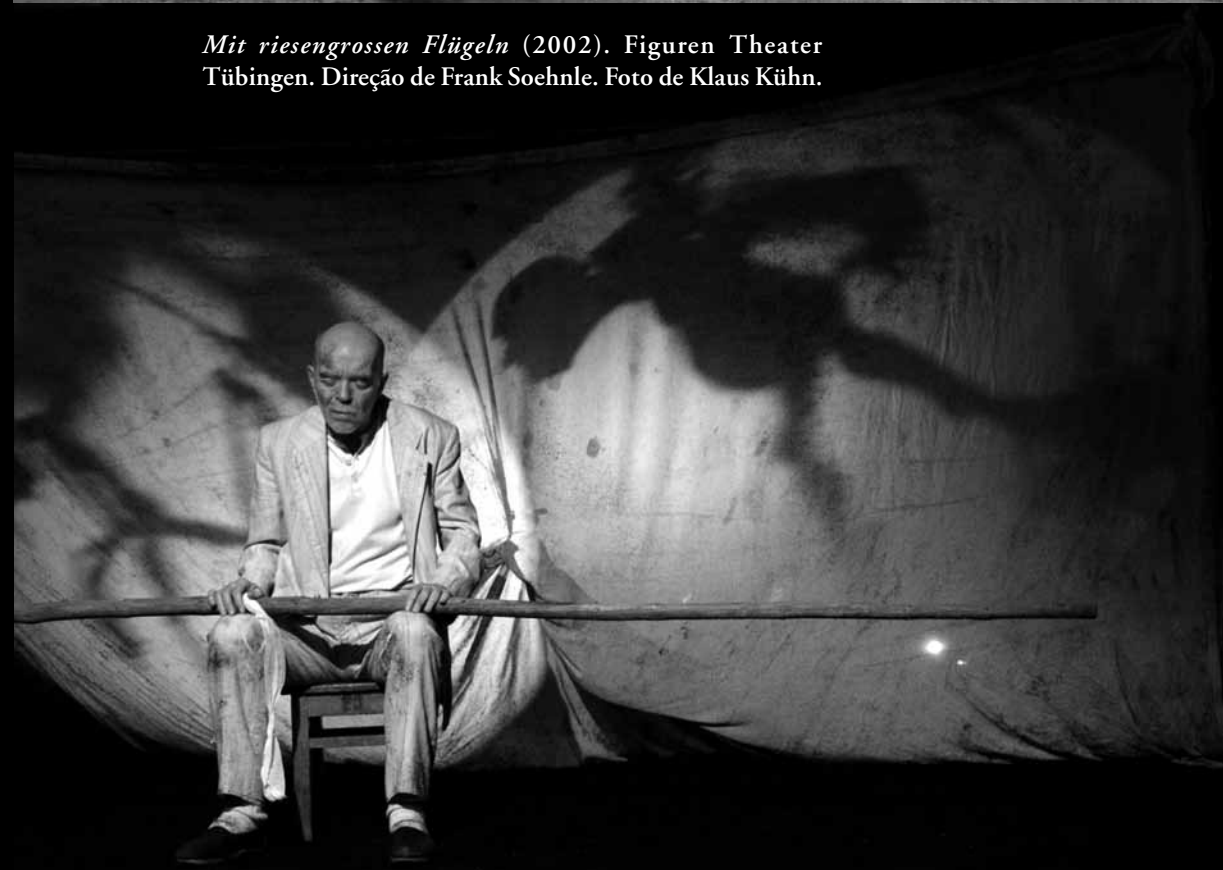
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (Florianópolis)



*Chair de ma chair* (2006). Theater Meschugge. Direção de Ilka Schönbein.  
Foto de Marinnette Delanné.



*Spartacus* (2010). Théâtre La Licorne. Direção de Claire Dancoisne. Foto de Sylvain Liagre.



*Mit riesengrossen Flügeln* (2002). Figuren Theater Tübingen. Direção de Frank Soehnle. Foto de Klaus Kühn.

**Resumo:** Este artigo pretende examinar temas referentes à encenação e ao encenador teatrais, ao seu surgimento e desenvolvimento; levantar a questão do texto; apresentar definições de encenação (Porel, Copeau, Bouchard, Veinstein, Artaud, Appia); expor alguns conselhos de Meyerhold para os jovens diretores; e analisar a possibilidade de existência de um teatro pós-encenador teatral.

**Palavras-chave:** Encenação teatral. Encenador teatral. História da encenação teatral.

**Abstract:** This articles intents to examine questions related to theatre direction and theatre director, her begining and developpement; discuss the question about the text; present definitions of theatre direction (Porel, Copeau, Bouchard, Veinstein, Artaud, Appia); explain some Meyerhold's advices to young theatre directors; and analyse a possible existence of a theatre post-theatre director.

**Keywords:** Theatre direction. Theatre director. Theatrical staging history.

*Quando o encenador está diante de uma obra dramática, o seu papel não é dizer: “O que eu vou fazer com isso?”; o seu papel é dizer: “O que ela vai fazer de mim?”* (Jacques Copeau, 1920).

Em excelente capítulo escrito para um livro organizado por Robert Abirached, Béatrice Picon-Vallin (2011, p. 535) afirma que — embora tenham surgido na Alemanha, na trupe dos Meiningen, criada por Jorge II, duque de Saxe-Meiningen (1826-1914), e

muito devam às reflexões de Richard Wagner (1813-1883) — foi na França que o encenador e as funções da encenação se definiram com precisão, por meio de André Antoine (1858-1943) e seu Teatro Livre, “trupe de conjunto” cujo modelo seria “o agrupamento de cerca de trinta atores de qualidades iguais, de talentos medianos, de personalidades simples, que se curvariam *sempre e apesar dos pesares*” à “lei fundamental do conjunto”, como está manifesto em seu *Programa Artístico*, no final do século XIX (ANTOINE, 1979, p. 90), equipe depois denominada de “pequeno grupo dos audaciosos obreiros da evolução teatral levada a efeito na França”, no dizer do próprio Antoine, em conferência de 1903 no Rio de Janeiro (ANTOINE, 2001, p. 45). De fato, a fundação do Teatro Livre, em Paris (1887) antecede de uma década o aparecimento do Teatro de Arte que Constantin Sergueievitch Alexeiev Stanislavski (1863-1938) e Vladímir Ivânovitch Niemiróvitch-Dântchenco (1858-1943) estabeleceram em Moscou (1897). Como assinala Roubine (1982, p. 20), o surgimento do encenador se dá num momento em que se abolem as noções de fronteiras e de distâncias. Ao mesmo tempo em que é influenciado pelos franceses Denis Diderot (1713-1784), Émile Zola (1840-1902), Edmond Goncourt (1822-1896) e Jules Goncourt (1830-1870) — conhecidos como os Irmãos Goncourt —, Antoine encena também autores estrangeiros e “viaja para aprender — para a Inglaterra, para a Alemanha, para a Rússia” (PICON-VALLIN, 2011, p. 535). Ter visto a trupe dos Meiningen em ação em Bruxelas (Bélgica) o deixou muito impressionado: pela disciplina artística, pelo trabalho coletivo, pelo rigor profissional, pelo equilíbrio dos movimentos nas cenas de multidão, pela existência de uma unidade de concepção do espetáculo. Assim, também em seu *Programa Artístico*, Antoine ressalta a “utilidade” e a “importância capital da encenação no teatro” (ANTOINE, 1979, p. 101), vinculada à harmonização do ator com o espaço. Reprovando o gosto do público “pela parte puramente decorativa”, para cuja satisfação os administradores de teatro, procurando “ganhar tempo”, mandavam pintar móveis sobre os cenários, acrescentava:

(...) Podemos, pois, perguntar por que razão as encenações inglesas e alemãs deixam, àqueles dentre nós que tiveram a ocasião de vê-las, uma impressão de arte tão profunda, bem superior à impressão experimentada diante do cenário mais perfeito e mais suntuoso de uma de nossas cenas parisienses.

E devemos espantar-nos por Paris (...) ter permanecido, do ponto de vista puramente material, bem abaixo dos grandes teatros estrangeiros. (...)

(...) ainda estamos na infância da arte do ponto de vista da ilusão cênica (ANTOINE, 1979, p. 102-103).

Os recursos de iluminação e as projeções luminosas no teatro alemão da época; o assoalho móvel de um teatro londrino; os cenários de madeira maciça; os novos recursos técnicos — “todas as facilidades que nos dão as recentes descobertas científicas: força hidráulica, eletricidade, etc.” (1979, p. 106) — fascinavam Antoine, diante da possibilidade de fazer de conta que não se está no teatro, e, em vez de uma declamação mecânica, “dar uma impressão de vida” (1979, p. 106).

Tratava-se, portanto, com o naturalismo no teatro, do qual André Antoine é representante, de “criar uma ilusão” de que, em cena, estávamos presenciando “uma fatia da vida”.

A encenação deveria concorrer para isso. Ela “deveria tomar no teatro o lugar que as descrições tomam no romance. (...) não somente fornecer à ação sua justa moldura, mas também determinar o seu caráter verdadeiro e constituir sua atmosfera” (ANTOINE, 2001, p. 23-24), fazer do teatro “o estudo e a pintura da vida” (ZOLA, 1982, p. 135). Para apresentar as funções da encenação e do encenador, Antoine se valeu de uma longa citação de Paul Désire Parfouru, conhecido como Paul Porel (1843-1917), ator, encenador, administrador de teatro, diretor do Théâtre de l’Odéon de 1884 a 1892:

Perceber claramente num manuscrito a ideia do autor, indicá-la com paciência, com precisão, aos atores hesitantes, ver a peça surgir a cada minuto, tomar corpo.

Supervisionar a sua execução nos seus mínimos detalhes, nos seus jogos de cena, até nos seus silêncios, às vezes tão eloquentes quanto o texto escrito. Colocar os figurantes inexperientes ou desastrados no local adequado, dar-lhes estilo, misturar atores menores e maiores. Colocar em concordância todas essas vozes, todos esses gestos, todos esses diversos movimentos, todas essas coisas díspares, a fim de obter a boa interpretação da obra que lhe é confiada.

Concluída essa etapa e terminados os preparativos, feitos com método e calma, ocupar-se do lado material. Comandar, com paciência, com precisão, os maquinistas, os cenógrafos, as figurinistas, os tapeceiros, os eletricitistas.

Essa segunda parte da obra terminada, amalgamá-la à primeira, depurar a interpretação, colocando-a nos eixos. Enfim, olhar do alto, em conjunto, com cuidado, o trabalho acabado. Levantar em conta o gosto, o hábito do público na medida justa, afastar aquilo que pode ser perigoso sem razão, cortar aquilo que está longo, apagar os erros de detalhe, consequências inevitáveis de todo trabalho feito rapidamente.

Escutar as opiniões das pessoas interessadas, pesá-las no seu espírito, segui-las ou afastá-las segundo seu livre julgamento. Enfim, com o coração palpitante, abrir a mão, dar o sinal, deixar a obra permanecer diante de tantas pessoas reunidas! É uma profissão admirável, não é? Uma das mais curiosas, uma das mais apaixonantes, uma das mais delicadas do mundo (POREL, apud ANTOINE, 2001, p. 23-24).

As palavras de Porel parecem ressoar na proposta de Jacques Copeau apresentada em setembro de 1913, no manifesto que escreveu por ocasião da criação do Teatro do Vieux Colombier, intitulado *Uma Tentativa de Renovação Dramática*:

Por encenação entendemos: o desenho de uma ação dramática. É o conjunto dos movimentos, dos gestos e das atitudes, o acordo das fisionomias, das vozes e dos silêncios, é a totalidade do espetáculo cênico, emanando de um pensamento único que o concebe, o regula e o

harmoniza. O encenador inventa e faz reinar entre as personagens aquele vínculo secreto e visível, aquela sensibilidade recíproca, aquela misteriosa correspondência das relações, sem a qual o drama, mesmo interpretado por excelentes atores, perde a melhor parte da sua expressão.

Para a encenação relativa à interpretação, nenhum estudo seria demasiado. Para a outra, que diz respeito aos cenários e aos acessórios, não queremos dar importância.

(...) Apaixonar-se por invenções de engenheiros ou eletricitistas sempre é conceder à tela, ao papel pintado, à disposição das luzes, um lugar usurpado; sempre é cair, sob uma forma qualquer, nos truques. Antigos ou novos, repudiamos todos eles. (COPEAU, 2013, p. 11-13).

Portanto, a encenação não visava apenas a “pôr em pé” um texto recitado, nem a vesti-lo com fórmulas decorativas que estivessem na moda. Copeau se referia à “totalidade do espetáculo cênico”. Segundo ele, “todos os artistas” europeus convergiam, na época (1913) para a “condenação do cenário realista que tende a dar a ilusão das próprias coisas”, e, se voltavam, ao contrário, para a “exaltação de um cenário esquemático ou sintético que visa a sugeri-las” (COPEAU, 2013, p. 12), rejeitando “a importância de toda e qualquer *maquinaria*” (2013, p. 13), pois “quanto mais a cena for nua, mais a ação poderá fazer com que nasçam prodígios sobre ela. Quanto mais for austera e rígida, tanto mais a imaginação jogará livremente”, já que “sobre a cena árida o ator é encarregado de realizar tudo, de tirar tudo de si mesmo”, e que, desse modo, “o problema do ator, do jogo, do movimento íntimo à obra, da interpretação pura, é assim formulado em toda a sua amplitude” (2013, p. 172).

Seu intuito era — como o de Porel ao querer a harmonização das vozes, dos gestos, dos movimentos, numa visão de conjunto —, exercer, como encenador, “a arte de ajudar o ator” (2013, p. 153); estimulando a confiança, defender o ator contra os autores, que “sempre têm excesso de pressa” (2013, p. 154); discretamente, servir o ator e o autor, como declara em texto escrito no final de sua vida (1945):

O papel do encenador, ao mesmo tempo seu dever e seu privilégio é, portanto, o de estar presente por toda parte, e não obstante invisível, sem oprimir a personalidade do ator nem melindrar o pensamento do poeta, empregando o seu gênio tão somente para servir a um e a outro. Todos os seus esforços tendem a compor e a edificar um objeto perfeitamente coerente e proporcional, sólido e harmonioso (...). (COPEAU, 2013, p. 154).

O diretor do Teatro e da Escola do Vieux Colombier ponderava que

O grande regente de orquestra não é o que impõe a sua própria concepção, e desdobra num texto musical os prestígios de seu virtuosismo. É o homem que desceu até o fundo da música e volta à tona com todos os seus segredos. (...) É o mestre cuja originalidade consiste em comungar com o original; (...) segue os mesmos passos que o compositor seguiu para organizar no silêncio o mundo dos signos musicais (2013, p. 157),

e constatava que “é fácil desenvolver uma encenação”, “multiplicar os signos do espetáculo” (2013, p. 154). “O que é difícil (...) é preencher a realidade, saturar de poesia tudo o que se faz e diz em cena, sem nunca exagerar a significação (...)” (2013, p. 154-155).

Também Adolphe Appia (1862-1928), pondo o ofício de encenador a serviço do criador cênico (no caso, de Richard Wagner) e não como um valor em si, pensava que “ninguém contestará que a encenação compreendida como finalidade seja estéril para sempre” (APPIA, 1983, p. 268) e que “o encenador dos dramas de Wagner deverá deixar-se guiar exclusivamente, servilmente, por tudo o que o drama que ele quer representar lhe revele da sua vida própria” (APPIA, 2009, p. 152). Em texto de 1895, declarava que “a encenação atual usa todos os meios de que dispõe a serviço do *Signo*, cujo principal auxiliar é a Pintura. Visto, porém, que a pintura é o elemento mais incômodo e o menos expressivo, devemos subordiná-la imediatamente à sua antagonista, a Iluminação” (1983, p. 269). Por fim, afirmava que se esforçaria para “mostrar como o encenador deve procurar e

encontrar a Vida no próprio drama, e como tudo o que puder propor a si mesmo, por mais engenhoso que seja, permanecerá nulo do ponto de vista do drama, se isso não decorrer direta e estritamente das intenções dramáticas do autor”. (1983, p. 271). Desse modo, estava incluído, como Edward Gordon Craig (1862-1966), no que Ruggero Jacobbi (1920-1981) chamaria de “poética do espetáculo absoluto”, contraposta à “poética do espetáculo condicionado”<sup>1</sup> (JACOBBI, 1959; RAULINO, 2002), — esta preocupada com a fidelidade ao autor e aquela preocupada com o espetáculo como tessitura cênica, posição que Antonin Artaud (1896-1948) salienta no primeiro manifesto do *Teatro da Crueldade*, ao afirmar que

É em torno da encenação, considerada não como o simples grau de refração de um texto sobre a cena, mas como o ponto de partida de toda e qualquer criação teatral, que a linguagem-tipo do teatro se constituirá. E é na utilização e no manejo dessa linguagem que se dissolverá a velha dualidade entre o autor e o encenador, substituídos por uma espécie de Criador único, a quem caberá a responsabilidade dupla pelo espetáculo e pela ação (ARTAUD, 1964, p. 142),

entendendo que, para a linguagem da cena, “não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos

<sup>1</sup> Em sua apostila da Faculdade de Filosofia da então URGs (hoje UFRGS), em 1959, consta que “o curso de Teoria Geral do Teatro divide-se em três anos, dois de exposição histórico-crítica e um de exposição puramente teórica e atual”. As Poéticas do Espetáculo eram estudadas no primeiro ano. Nas *poéticas do espetáculo absoluto* estavam incluídos Adolphe Appia; Gordon Craig; Meyerhold e Tairov; aspectos do movimento russo e do movimento francês; Gaston Baty; do dadaísmo a Artaud; Artaud: o teatro da crueldade; o espetáculo absoluto em outros países; o espetáculo absoluto a serviço da política. Nas *poéticas do espetáculo condicionado*, Stanislavski e Nemiróvitch-Dântchenko; Stanislavski: o texto e o espetáculo; Jacques Copeau e o movimento francês; Dullin, Pitoëff e o “Cartel”; teorias de Louis Jouvet; o movimento italiano. Como duas tentativas de síntese eram estudados Jean-Louis Barrault e Jean Vilar. Constava também a seguinte observação: “Toda esta matéria foi entregue à *Revista de Estudos Teatrais* para a publicação, em fins de 1958. O programa seguido no ano de 1959 abrange os itens 3 e 5 da *introdução* publicada naquela revista, nº 3. O item 4 foi abolido”.

a importância que elas têm nos sonhos” (ARTAUD, 1964, p. 142).

O trabalho do encenador parece, portanto, oscilar entre uma práxis que visa a criar a ilusão da realidade (naturalista), por um lado, e, por outro, uma prática que visa a sugeri-la. Já em 1878, em dicionário dedicado aos “termos e coisas do teatro”, Alfred Bouchard afirma que ao encenador cabe insuflar vida, “espalhá-la, regulando os movimentos, as passagens, os grupos, as entradas e saídas; dispondo os acessórios relacionados com as necessidades da ação” (BOUCHARD, 1982, p. 171). A ordenação dos elementos cênicos e a importância dada a eles e ao ator pelo encenador não significam necessariamente um abandono da importância do autor. André Veinstein define a encenação como “a função que consiste em preparar e em empregar o pessoal e o material da cena, com vistas a realizar a representação de uma obra dramática” (1955, p. 8), e esta pode ser entendida em sentido amplo, não se relacionar à subordinação ao texto escrito. Marco De Marinis chama a atenção para o fato de que

Contrariamente àquilo que se pensa, e se diz, ainda frequentemente, o teatro de texto não *sobrevive* no século XX (provindo sabe-se lá de que tradição), *apesar* do advento da encenação teatral, mas, por mais estranho que possa parecer à primeira vista, ele [esse teatro] só se afirma no século XX, até e principalmente, *graças* à contribuição da encenação teatral (MARINIS, 2000, p. 53).

De Marinis acrescenta que “essa nova obra de arte, essa *oeuvre* (para citar Lugné-Poe) que é teorizada pela primeira vez como tal, em que termos é definida? Como *mise en scène*, *Inszenierung*: ou seja, exatamente, como posta em cena ou representação (re-apresentação) de um texto dramático.” (2000, p. 54). Segundo o mesmo autor,

Graças à encenação, nascia, assim, somente nos inícios do século XX, depois de um longuíssimo prenúncio, o *teatro de texto*, ou seja: um teatro em que a obra dramática constitui como tal, como entidade unitária, o fator fundamental de orientação do trabalho em todas as suas

fases. O que existiu nos séculos anteriores foi um teatro *baseado em* textos, com a única exceção, importante, da *Commedia dell'Arte*, mas não foi um teatro *de* texto, porque quase nunca havia conhecido o texto como uma totalidade, como um todo orgânico e indivisível, e na maioria das vezes o havia considerado e tratado como um corpo desmembrado, uma soma de «partes avulsas» que se recompunham momentaneamente apenas no espetáculo (...). (2000, p. 55).

Assim, a discussão entre “os partidários da encenação como interpretação livre da obra dramática, ou sua recriação livre” “(pensemos, por exemplo, na concepção do texto como «pretexto» em Meyerhold)” e “os partidários da interpretação obrigatória ou fiel” se refere aos “*modos* (teoricamente infinitos) de compreender a representação cênica do texto” e raramente questionou “os fundamentos do *textocentrismo*, como o chamou Jean-Jacques Roubine” (p. 55-56), que veria o texto como a fonte, a finalidade do espetáculo teatral. Por sua vez, um encenador-dramaturgo como Bertolt Brecht, ao mesmo tempo em que se volta, “para apresentar uma história ao público”, para o estudo da obra escrita, sublinha que o encenador dispõe não só de um texto, mas também “de um teatro e de atores”, e que o encenador deve escolher uma leitura que interesse o seu próprio tempo. (BRECHT, 1979, p. 97).

Além de sua atividade propriamente artística, o encenador contemporâneo tem muitas vezes assumido uma tarefa pedagógica, realizando experiências — dos estúdios de Stanislavski aos teatros-laboratório do segundo pós-guerra (Jerzy Grotowski, 1933-1999; Eugenio Barba, 1936-) —, em que a encenação tem autonomia em relação ao texto dramático e situa o ator e a sua dramaturgia no centro do processo teatral (MARINIS, 2000).

Mas como alguém se torna encenador? Para isso, basta definir-se como tal? Ter tido inicialmente experiência como ator? Ser um espectador profissional? Ter qualidades de liderança? “Creio que consigo, nem sempre aliás, mas na maioria das vezes, *unir as pessoas* (...)”, afirma Ariane Mnouchkine, apud PICON-VALLIN, 2011a,

p. 68. Ao dirigir-se, em 1939, a encenadores dos teatros dramáticos soviéticos, Vsevolod Meyerhold (1874 – 1940) declara ser preciso haver uma preparação dos encenadores. Eles precisam dispor de muitas variações para uma cena e saber aceitar as propostas dos atores, estimulando-lhes o trabalho criativo. Para Meyerhold, a fantasia e a “composição” são fundamentais para a formação do encenador. Elas podem ser treinadas por meio de viagens, de observações de pessoas e personagens; de leituras acompanhadas de uma encenação imaginária, com os olhos fechados, daquilo que foi lido. O interesse e o estudo pela composição teatral levarão a utilizar informações e indicações vindas da pintura, da escultura, da arquitetura, da poesia, da literatura, e principalmente da música e da teoria musical. Ao dar tais indicações precisas para a formação do encenador (viajar, acumular experiências de vida, ler, voltar-se para outras artes e com elas aprende e dialogar), ao mesmo tempo Meyerhold delimita

os possíveis campos de proveniência dos encenadores. É verdade, os encenadores provêm *também* de escolas de encenação, desde que estas começaram a existir (ou seja: foi, e em parte ainda é verdade, sobretudo nos ex-Países do Leste, na ex-União Soviética: penso em Anatóli Vassíliev, por exemplo), mas prevalentemente os grandes encenadores chegaram à encenação oriundos da literatura e da crítica literária, ou das artes visuais (pensa-se em Tadeusz Kantor, em Julian Beck ou em Robert Wilson), ou (...) do ofício de ator (MARINIS, 2000, p. 64).

Sobretudo três papéis têm sido atribuídos ao encenador do final do século XX até hoje: as funções de espectador por profissão, de professor/mestre de atores e a de líder. Tais funções (artística, pedagógica, organizacional) não são excludentes: “o diretor-espectador é importante também no trabalho pedagógico e o diretor-líder desempenha uma função essencial nos três planos” (MARINIS, 2000, p. 67).

Pode-se pensar em uma “superação da encenação”, de um

“teatro pós-encenador”? Superação não significa eliminação, não significa extrair o encenador das fileiras do teatro. O encenador talvez comece a perder, hoje, o lugar central que ocupou na criação teatral no século XX, mas não se trata, de modo algum, de abolir a figura do encenador ou de optar por uma encenação coletiva, e sim de pôr em pé de igualdade ou de homogeneidade — naquilo que De Marinis chama de *teatro de ator* —, o trabalho do encenador e o do ator. “Isso comporta uma consequência lógica ulterior: o ator pode tornar seu o trabalho do encenador (...), pode atribuí-lo a si, pelo menos em certa medida (...)” (2000, p. 68).

Será possível, então, distinguir duas dramaturgias principais: uma dramaturgia do ator e uma dramaturgia do encenador; e em ambas é decisivo o trabalho de montagem, ou seja: de composição.

Ao mencionar a dramaturgia do ator, De Marinis não se refere ao ator-autor, ao ator-que escreve (de Molière e Shakespeare a Eduardo De Filippo e Dario Fo), mas considera “o próprio trabalho do ator como um trabalho dramaturgicamente, isto é, inventivo e compositivo, que tem por objeto as ações físicas e vocais” e que vai de improvisações à fixação de uma “partitura”. Já “a dramaturgia do encenador (ou a encenação como dramaturgia) consiste no trabalho compositivo”, entendido como um trabalho “de montagem, que é executado por meio de ações cênicas, físicas e vocais, fixadas pelos atores, isto é, pelas partituras deles”, e estas “já são em si (...) o resultado de uma montagem. Poder-se-ia, por isso, definir a dramaturgia do encenador como *uma montagem de montagens*” (2000, p. 69).

Durante pouco mais de um século, a encenação teatral, surgida do naturalismo e do simbolismo, teve várias etapas e características: teatro popular, teatro de arte, vanguardas, influências asiáticas, tentativas de síntese, reflexão sobre a leitura dos textos e sobre a autonomia do espetáculo, anúncio da morte do autor, anúncio da morte do encenador, alargamento de fronteiras, etc.

Já há meio século, Ruggero Jacobbi perguntava:

(...) Que é que nós encenamos e representamos de preferência? (...) eu creio que teremos afirmado, ao mesmo tempo, a força e o limite do espetáculo contemporâneo, *se considerarmos como o seu traço característico justamente a recusa de qualquer limitação da própria liberdade, tanto pela escolha das peças quanto pela escolha de um tipo de representação.* [Grifado no texto publicado]

Queremos ser os herdeiros e os conservadores de uma tradição, e ao mesmo tempo queremos nos libertar da obrigação de dependermos unicamente dessa tradição. (JACOBBI, 1993, p. 355).

*O ator moderno age sobre os objetos inanimados na mesma medida em que age sobre os atores que com eles contracenam; e obtém isso participando daquele jogo de forças ocultas que atravessa todo e qualquer elemento que se encontre num palco.* [Grifado no texto publicado]

Seu trabalho com o encenador consiste em traçar neste campo alguns paralelogramas de força. (...) A tarefa do encenador está em surpreender o ator nesta tensão secreta. (1993, p. 359).

Diante de tantas possibilidades de caminhos para trilhar, aqui fica o convite para a caminhada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTOINE, André. *Le Théâtre Libre*. Paris/Genève: Slatkine/Ressources, 1979. Apresentação de Martine de ROUGEMONT.
- \_\_\_\_\_. *Conversas sobre a Encenação*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. Tradução, introdução e notas de Walter Lima Torres.
- ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son Double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*. Paris: Gallimard, 1964.
- APPIA, Adolphe. *La mise en scène du drama wagnérien*. La forme représentative. p. 267-271, notas p. 445-447, in

- Œuvres Complètes*. Tomo I, 1880-1894. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1983. Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn. Introduction générale par Denis Bablet
- \_\_\_\_\_. A Encenação do Drama Wagneriano. *Urdimento*. Revista de Estudos em Artes Cênicas. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Vol. 1, n. 12. Florianópolis: UDESC/CEART, 2009. Tradução de José Ronaldo Faleiro.
- BOUCHARD, Alfred. *La langue théâtrale*. Vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre. Paris/Genebra: Slatkine, 1982. (Reimpressão da edição de Paris, 1878). (Col. Ressources, 141).
- BRECHT, Bertolt. Nouvelle technique d'art dramatique 2 (1949, 1955). *Ecrits sur le théâtre 2*. Paris: l'Arche, 1979. vol. 2. Textos franceses de Jean TAILLEUR e de Edith WINKLER.
- COPEAU, Jacques. *Apelos*. São Paulo: Perspectiva, 2013. Tradução de José Ronaldo Faleiro.
- JACOBBI, Ruggero. *As Poéticas do Espetáculo: a) Poéticas do Espetáculo Absoluto — b) Poéticas do Espetáculo Condicionado*. Apostila mimeografiada do curso de Teoria Geral do Teatro. 1º ano. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia/URGS, 1959.
- JACOBBI, Ruggero *apud* PEIXOTO, Fernando. *Um Teatro fora do Eixo*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- MARINIS, Marco De. La Regia e Il suo Superamento. p. 53-71, in *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*. Roma: Bulzoni, 2000.
- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Estudos; 279). Tradução de Nanci Fernandes.
- PICON-VALLIN, Béatrice. Le siècle du metteur en scène. p. 535-611, in ABIRACHED, Robert (org.). *Le théâtre français du XXe siècle — histoire, textes choisis, mises en scène*. Paris: L'avant-scène théâtre, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Ariane Mnouchkine*. Introdução,

escolha e apresentação dos textos por Béatrice Picon-Vallin. São Paulo: riorcorrente, 2011a. Tradução de Sergio Salvia Coelho.

- POREL, *apud* Antoine, André. *Conversas sobre a encenação*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. Tradução, introdução e notas de Walter Lima Torres.
- RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi, presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral (1880-1980)*. Rio de Janeiro: 1982. Tradução e apresentação de Yan Michalski.
- VEINSTEIN, André. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris: Flammarion, 1955.
- ZOLA, Émile. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982. (Elos, 35). Introdução, tradução e notas de Italo Caroni e Célia Berrettini.



## A encenação – criar e ensinar<sup>1</sup>

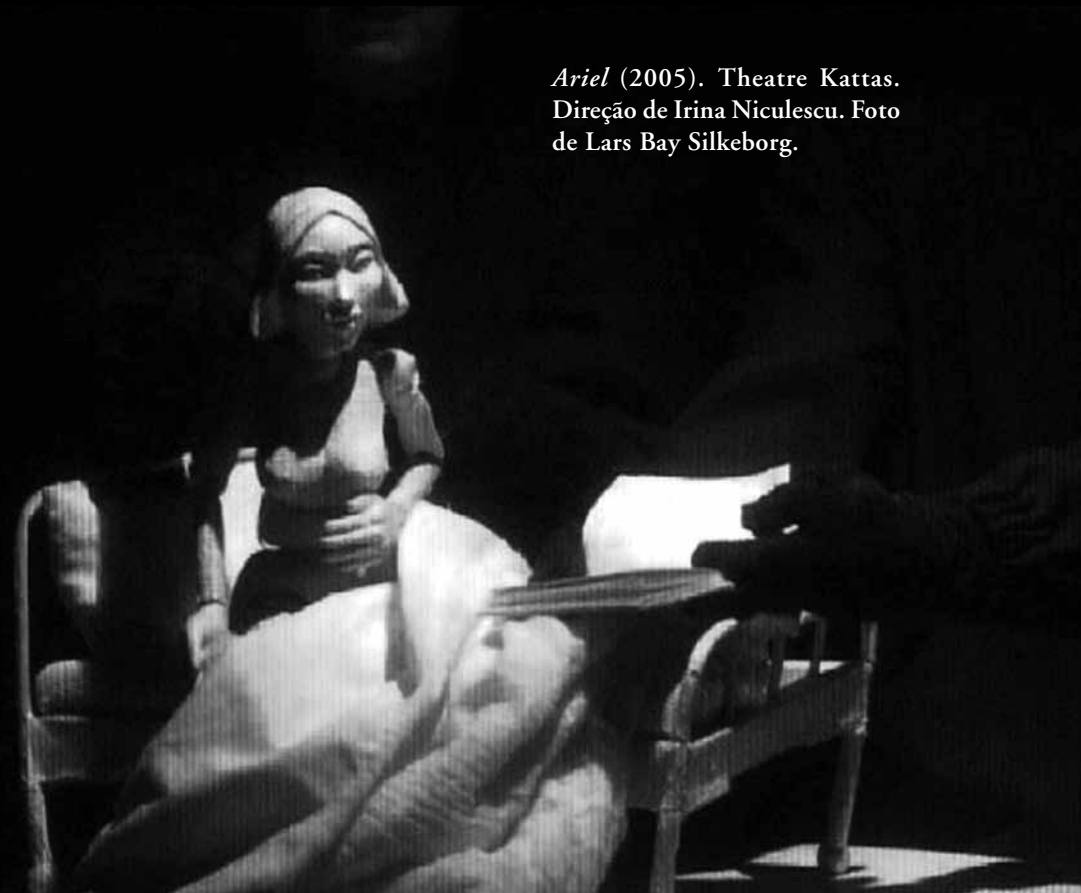
Irina Niculescu  
(EUA)



*The dragon* (2011). Know Theatre of Cincinnati and Madcap Puppets. Direção de Irina Niculescu. Foto de Deogracias Lerma.



*The pursuit* (2010). Master Peter's Puppet Show. Direção de Irina Niculescu. Foto de Irina Niculescu.



*Ariel* (2005). Theatre Kattas. Direção de Irina Niculescu. Foto de Lars Bay Silkeborg.

<sup>1</sup> 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.

Sou diretora de teatro. Para mim, a dimensão do teatro de marionetes é total.

Conto histórias que falam da alma humana. Os meus espetáculos expressam e compartilham com o público as minhas reflexões sobre a vida, a minha alegria, os meus questionamentos, os meus temores e as minhas utopias. Para isso, eu me cerco de poetas, de escritores, de pintores e de escultores. A marionete possui para mim uma essência tragicômica, pois sempre se vincula às mãos visíveis ou invisíveis do manipulador. É a metáfora da condição humana. O ato da manipulação, assim como a interdependência do marionetista e da marionete, contribui para o efeito duplo de inocência e de irreverência que a marionete exerce sobre nós com tanto fascínio.

Eu me recordo de um acontecimento cuja poesia me acompanhou ao longo de toda a minha caminhada. Eu devia ter cinco anos. Acabava de assistir a um espetáculo de marionetes de fio no Teatro Tandarica de Bucarest. Tratava-se de um conto popular, *Peau de cochon* [Pele de porco], uma história de amor. A história tinha me enfeitado. O que mais me impressionara, porém, fora uma ponte de ouro que o herói havia construído em uma noite. Depois do espetáculo, entrei nos bastidores e procurei a ponte de ouro. As marionetes estavam suspensas em suas cruzetas, alinhadas e inertes, guardadas em sacos de algodão, de onde saíam as suas cabeças. Um cemitério de pássaros mortos! E a ponte de ouro? Um pedaço de pano coberto de lantejoulas. A decepção deixou uma marca profunda em minha memória. Naquela época, porém, tornei a ver várias vezes o espetáculo e novamente me deixei arrebatar.

Talvez tenha sido naquele momento que eu tenha descoberto, sem saber, o poder extraordinário de evocação da marionete e o equilíbrio frágil entre o animado e o inanimado. A marionete nos arrasta para uma ficção que se torna mais real do que a realidade. Mais tarde, fazendo teatro, sempre busquei, explorei e desenvolvi tal força emocional.

**Resumo:** A diretora de teatro de origem romena Irina Niculescu reflete sobre o seu trabalho de encenação, de pesquisa, de ensino e sobre o teatro de marionetes contemporâneo na diversidade de suas formas. Fundamentada em suas inúmeras montagens teatrais realizadas em diferentes países da Europa, nos Estados Unidos da América, no Canadá, na Argentina e em Taiwan (Formosa), ela compartilha o seu pensamento pedagógico e os seus questionamentos buscando responder a questão: será que se ensina a encenação teatral?

**Palavras-chave:** Teatro de Bonecos. Encenação teatral. Pedagogia do teatro.

**Abstract:** Romanian theater director Irina Niculescu reflects on her work of staging, research, teaching and on contemporary puppet theater in its various forms. Based on countless theater productions in various European countries, the United States, Canada, Argentina and Taiwan [Formosa], she shares her pedagogical thinking and her questionings, in an attempt to respond to the questions: is it possible to teach theatrical staging?

**Keywords:** Puppet theater. Theatrical staging. Pedagogy of theater.

### A encenação teatral, meu caminho de vida

*A encenação teatral é um giro de mão, um giro de cabeça e um giro de coração, uma função de tamanha sensibilidade que pode conter tudo o que é humano. O método corresponde à teoria somente depois dos fatos.* Louis Jouvet.

### Pensamento e prática

Faço parte da geração dos criadores que levaram a marionete a sair da empanada, a descobrir o espaço aberto e a encontrar o marionetista. Essa mudança foi essencial na renovação do teatro: gerou uma energia criadora exuberante. Outra concepção do espaço e, conseqüentemente, da iluminação, outro olhar sobre a relação das proporções. A matéria bruta e os materiais de construção foram redescobertos, sendo escolhidos por seu potencial dramático. As formas de teatro de marionetes tradicionais se tornaram um campo de pesquisa. Estudamos os seus vocabulários do movimento, as estruturas dramatúrgicas, o impacto sobre o público, e transgredimos os seus limites. Tal sopro criador estimulou o imaginário e enriqueceu a paleta dos meios de expressão. Outra abordagem da escrita cênica, outro olhar sobre a encenação teatral. O resultado foi o nascimento de grande diversidade de formas teatrais.

Para enfrentar as novas exigências, mudamos o estatuto do marionetista, que se tornou um intérprete, um ator capaz de praticar várias formas de teatro, conhecendo as técnicas tradicionais e aplicando uma abertura para técnicas novas.

### Encenação teatral e dramaturgia — uma relação de cumplicidade

O teatro de marionetes tradicional — como as sombras indonésias, indianas e chinesas, a marionete de luva chinesa, o teatro Bunraku, a família de Pulcinella, os *puppi siciliani*, a marionete de vara tcheca (para mencionar apenas uma parte desse vasto território) — apresenta formas fixas, adaptadas ao gênero, com uma estrutura dramatúrgica fixa e um código de movimentos bem definido. As histórias e as personagens mudam, enquanto a estética e o impacto no público permanecem os mesmos. O tipo de marionetes — sua fisionomia, sua paleta de cores e sua dinâmica — está em harmonia perfeita com o tipo de dramaturgia. Os marionetistas se empenham por atingir o virtuosismo tão apreciado pelo público. As diferenças entre artistas se expressam nos finos matizes da atuação e do aspecto plástico. A função do encenador

não existe, pois a encenação não é um ato criador; segue as regras de cada uma das formas, sempre as mesmas. O saber se transmite por uma aprendizagem do mestre para o aluno.

O teatro de marionetes contemporâneo se situa no outro polo da criação. Inspirados pelo potencial desses novos meios expressivos, artistas provenientes do mundo da dança, do mimo, das artes plásticas se voltaram para a marionete. Tal encontro deu origem a formas inéditas e espetaculares, que conjugam marionete e corpo do ator, que recria novas formas e usos da máscara<sup>2</sup> e o corpo fictício, e converge para a intersecção do jogo da marionete com o do ator e com o do mimo corporal. O imaginário invade o palco. A encenação muda de estatuto, torna-se um ato conceitual; o encenador, um criador.

Que dramaturgia precisa ser inventada para um teatro que busca permanentemente a sua forma e que se modifica continuamente? Quais serão os pontos de referência do escritor, do dramaturgo, do encenador? Será preciso criar regras e abecedários? Seria sequer possível? Sabemos muito bem que não existe verdade definitiva.

O teatro contemporâneo parte mais raramente de um texto escrito para a cena. Frequentemente, suas fontes são um texto literário, uma peça musical, um tema, uma ideia, uma vontade de questionar a realidade. A base dramatúrgica é criada para o espetáculo; a escrita e a encenação teatral devem trabalhar numa relação de cumplicidade, evoluindo conjuntamente até o final do processo de criação.

### O espetáculo, um cerimonial complexo

É difícil definir o encenador, pois suas funções diferem e não são definitivas. De certo modo, ser profissional significa ser autêntico, ser honesto, ir buscar as suas fontes no que é humano.

No cerne do meu trabalho, se situa a escolha da história que quero contar e dos meios expressivos que lhe darão vida. Trata-se

<sup>2</sup> A autora usa a expressão *masque porté*, cuja tradução literal é “máscara portada” [Nota dos Tradutores]

sempre do desejo de partilhar uma reflexão ou um questionamento sobre a vida. Imagino a linguagem estética que expressará do melhor modo possível o que quero contar. Construo o universo do espetáculo: defino o espaço, a matéria, o tipo de marionetes, e decido quais serão as suas funções dramáticas. Busco uma matéria que vibre, que se dirija aos sentidos. Idealmente, imagino uma encenação que comece na entrada do local de espetáculo e acabe com a saída dos espectadores. Mais tarde, no processo dos ensaios, realizo um trabalho meticuloso sobre a animação, sobre os meios pelos quais o ator se dedica ao objeto. Como o faria um virtuose, é importante dominar as técnicas de manipulação, pois elas são os instrumentos de base da animação. Mas as técnicas por si só nunca bastarão para criar “os momentos de magia” em que a marionete se torna “mais real que a realidade”. A relação entre o marionetista e a marionete é essencial para que esta última viva e transmita uma emoção. Se eu conseguir dar sentido e tornar essa relação necessária e, assim, legítima, ela vai gerar grande força dramática.

No início da minha carreira como encenadora, acompanhada por atores marionetistas apaixonados, dediquei-me a um trabalho de pesquisa exigente e rigoroso, para construir tal relação. A animação tem uma faceta misteriosa; procuramos estabelecer uma técnica, técnicas. Como chegar a se projetar na marionete, ocupá-la? Como fazer com que fale? O que é a presença do marionetista? Como pode ele desaparecer permanecendo visível? Exploramos a linguagem gestual da marionete, a sua imobilidade, o seu silêncio, o seu desajeitamento. O seu equilíbrio frágil. Testamos as fronteiras entre animado e inanimado. Sem abandonar a personagem figurativa, tentamos atuar com formas abstratas, abrimos alas para o objeto, ao qual demos identidade teatral.

Esse trabalho de pesquisa originou os seguintes espetáculos: *Les Saisons du Poulain* [As estações do potro] e *Belles Passions Électriques* [Belas paixões elétricas], escritos por Vladimir Simon e Philippe Cohen, a ópera *Renard* [Raposa], de Ígor Stravinski, e *Le Joueur de Flûte* [O flautista], em Bucareste, *Petrouchka* [Petrúchka], de

Stravinski, em Charleville-Mézières, *L'Oiseau de Feu* [O pássaro de fogo], de Stravinski, *Montagne de Riz* [Montanha de arroz], de Gerald Chevrolet, *Juan Darién*, inspirado em Horacio Quiroga, *La Princesse et l'Écho* [A princesa e o eco], *Les Maîtres de la Forêt* [Os mestres da floresta], em Genebra, *Gilgamesh*, inspirado em Jean Bottero, e *Ariel*, inspirado em Goran Tunstrom, na Noruega, *L'Histoire du Soldat* [A história do soldado], de Stravinski, com um texto escrito por Cathy Cevoli, e *Le Dragon* [O dragão], inspirado em Evgueni Schwarz, a ópera *Les Tréteaux de Maître Pierre* [O retábulo de mestre Pedro], de Manuel de Falla, nos Estados Unidos.

Eu poderia supor que tenho um método particular de trabalho, mas seria apenas parcialmente verdade. Tal método deve certamente existir; serve de apoio para os meus parceiros escritores, cenógrafos, compositores, atores e para mim mesma, no começo de um novo projeto. Evolui, porém, durante o processo de ensaio. Os meus instrumentos são verdades observadas, roubadas, praticadas e “verificadas” por uma longa prática, mas é sempre a intuição que me guia.

### Ensinar a encenação teatral

Será que se ensina a dirigir teatro? Que encenação? Para que teatro?

Estudei encenação para teatro de marionetes e fiz mestrado na Faculdade de Teatro de Praga. Deixei a escola carregando na mala uma sólida cultura teatral — história, estética, dramaturgia, escrita —, certa prática em encenação teatral, enriquecida pelos meus encontros com encenadores inovadores na época. Eu sabia muito bem o que NÃO queria fazer e sentia a urgência de começar a criar espetáculos. Existe o pensamento de que a encenação teatral se aprende praticando. Em parte, é verdade. Aprendi muito “praticando”. A escola me ofereceu uma compreensão do fenômeno teatral, da evolução das artes da marionete intimamente ligadas ao movimento da sociedade, o tempo de experimentar e de me descobrir, de aprender a trabalhar em equipe, de experimentar na direção de atores marionetistas.

Sempre privilegiei a criação, sou uma professora nômade. Adapto as minhas aulas ao nível do programa, à duração, ao nível de conhecimento dos estudantes, à sua experiência prática. Tento aproximar-me o mais possível da realidade deles. As oficinas sempre são intensivas, pois sigo dois caminhos que se alimentam reciprocamente, um concentrado em noções conceituais e dramáticas; outro, prático. Na realidade, porém, o conjunto faz parte dos instrumentos de trabalho do encenador de teatro.

Poucas escolas ou programas superiores de formação profissional em teatro de marionetes incluem a encenação em seu currículo. Um desses programas é o DESS (diploma superior especializado) em Teatro de Marionetes Contemporâneo da Universidade de Quebec, em Montréal.

Em 2008, no meu primeiro encontro com os estudantes do DESS, uma aluna me perguntou: “O que é uma marionete nos dias de hoje?”. Questão essencial, pois aponta para a profusão das formas contemporâneas, produzidas por uma inventividade transbordante, quase obsessiva, que às vezes esquece a qualidade de metáfora da marionete e a subtrai da sua substância: “Imaginemos que cada um de nós é uma máquina animada, saída da mão dos deuses... As paixões que nos agitam são como cordas ou fios que nos puxam cada um para o seu lado, e que, pela oposição de seus movimentos, nos arrastam para ações opostas...” (PLATÃO, *As leis*).

Gosto de pensar que o encenador é um arquiteto e, ao mesmo tempo, um poeta.

Ser encenador é algo pessoal, cada artista deve encontrar o seu próprio caminho.

A minha finalidade principal é trabalhar com o desenvolvimento do conceito de encenação. Trata-se menos de ensinar uma verdade do que transmitir os meios que permitam afirmar uma. O importante é iniciar os estudantes nos recursos que permitirão que expressem a sua subjetividade no âmbito da arte teatral.

Desenvolver os conhecimentos estéticos do aluno, o seu espírito analítico, o seu discernimento dramático, o seu traquejo.

Proponho, portanto, uma introdução teórica sobre a história e a evolução da encenação, sobre os gêneros de teatro de marionetes, sobre as suas dramaturgias, sobre os vínculos entre a dramaturgia e a estética de cada gênero; observamos o que constitui a força e o fascínio do gênero.

Continuamos a aprender fazendo exercícios práticos. Os estudantes serão levados a desenvolver a sua própria concepção da encenação teatral, ao mesmo tempo em que se confrontam com a aprendizagem pela ação. Depois da primeira etapa de exposições teóricas, retomarei as discussões conceituais a partir de projetos concretos.

A base dramática de cada projeto (conto, peça, poema, ato sem palavras, peça musical, etc.) — assim como a estética (marionetes inspiradas nas formas tradicionais, formas abstratas, objetos, sombras, teatro de papel, atores e marionetes, projeções de vídeo, imagens virtuais, ou a mistura de tudo isso) — fica à escolha dos alunos.

Será preciso definir o que se quer contar, inventar uma dramaturgia para a estética escolhida, jogar com os vínculos entre encenação e dramaturgia. Será preciso aceitar o desafio de estruturar o projeto, bem como cada cena, e descobrir a importância das articulações entre as cenas. Será necessário precisar o objetivo de cada cena, dar direções de ator, modificar, cortar, recomeçar. Será preciso conhecer algumas das questões do encenador. Depois, se podem utilizá-las ou inventar outras. A minha imagem é um triângulo que aponta para o céu. Quanto mais quisermos pensar grande, tanto mais precisaremos desenvolver e ampliar a base do saber.

Num curso intensivo, a etapa prática é, sem dúvida, a mais importante. Procuo compreender a personalidade dos estudantes, a sua sensibilidade. Faço um trabalho de acompanhamento, busco provocar o imaginário, estimular a capacidade de invenção. Vejo o meu trabalho de pedagoga como um diálogo entre professor e alunos. Obviamente, porém, ponho à disposição deles os ins-

trumentos que possuo, comprovados por anos de trabalho, que os ajudarão a estruturar, a serem rigorosos e coerentes. O importante é que cada um se descubra, chegue a formular as suas próprias questões, encontre a sua voz.

A encenação e a dramaturgia talvez sejam o maior desafio do teatro de marionetes contemporâneo, da *performance*, da instalação. Seja qual for a forma de teatro ou de acontecimento teatral que criemos, é preciso que ela narre o humano em sua busca existencial.

O teatro de marionetes está em movimento permanente e requer uma pedagogia que evolui. Antes de cada curso novo, re-discuto o meu ensino e o modifico. Eu me alimento do diálogo com os meus amigos artistas e pedagogos.

Gostaria de concluir a minha viagem pelo território da encenação teatral com as palavras de Giorgio Strehler, às quais me associo inteiramente:

O trabalho de teatro é um itinerário pelo mundo das sombras, do imaginário, da ficção que recria o real. Ainda hoje, na época dos meios de comunicação de massa, da confusão sempre maior da linguagem, da indiferença, do desvario, da horrível neurose da comunicação e do terror consciente ou inconsciente do nuclear, os espetáculos são bem frágeis... Como alguns dentre nós conseguiram e ainda conseguem contar às pessoas tantas histórias? [...] E às vezes fazer o coração dos homens vibrar com palavras que brilham, que os iluminam e os ajudam a viver? Um teatro que não fale dos problemas contemporâneos aos contemporâneos pode cair muito rapidamente no esteticismo e no formalismo [...]. Encenar quer dizer, antes de tudo, amar e compreender (STREHLER, 1980).

### Aperitivos

Aqui estão alguns dos qualificativos do encenador que encontrei durante uma pesquisa sobre a história da encenação: *jardineiro dos espíritos, doutor das sensações, parteiro, parteiro do não-dito, remendão das situações, cozinheiro dos discursos, rei do teatro e servidor*

*do palco, malabarista e mágico, diplomata, economista, enfermeiro, maestro, intérprete (tradutor), pintor e figurinista, guia no escuro.*

Escrito para a revista Móin-Móin, Cincinnati, 19 de março de 2013.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PLATÃO. *As leis*. São Paulo: Edipro, 1999. Tradução de Edson Bini.

STREHLER, Giorgio. *Un théâtre pour la vie*. Paris: Fayard, 1980.

## La mise en scène – créer et enseigner

**Irina Niculescu**  
(Cincinnati, EUA)

**Résumé:** Irina Niculescu est metteur en scène d'origine roumaine. Elle étudie la mise en scène et obtient sa maîtrise à l'Académie des Arts de Prague. Elle débute comme metteur en scène au théâtre Tandarica de Bucarest. Elle dédie son travail de création, de recherche et d'enseignement au théâtre de marionnettes qu'elle approche dans sa diversité de formes. Elle crée des spectacles et enseigne la mise en scène dans de nombreux pays d'Europe, aux États Unis, Canada, Argentine et Taiwan. Elle partage sa démarche théâtrale, ses réflexions sur la transmission du savoir. Elle essaye de répondre à la question: «est-ce que la mise en scène s'enseigne?», formule sa pensée pédagogique et ses questionnements.

**Mots-clés:** Théâtre de marionnettes. Mise en scène au théâtre. Pédagogie du théâtre

### La mise en scène, mon chemin de vie

*«La mise en scène c'est un tour de main, un tour de tête et un tour de cœur, une fonction d'une telle sensibilité qu'elle peut contenir toute chose humaine. La méthode correspond à la théorie, seulement après les faits».* Louis Jouvet.

Je suis metteur en scène. La dimension du théâtre de marionnettes est pour moi totale.

Je raconte des histoires qui parlent de l'âme humaine. Mes spectacles expriment et partagent avec le public mes réflexions sur la vie, ma joie, mes questionnements, mes craintes et mes utopies. Pour cela, je m'accompagne de poètes, d'écrivains, de peintres et de sculpteurs. La marionnette a pour moi une essence tragi-comique, car elle est toujours liée aux mains visibles ou invisibles du manipulateur. Elle est la métaphore de la condition humaine. L'acte de la manipulation, ainsi que l'interdépendance du marionnettiste et de la marionnette contribuent à ce double effet d'innocence et d'irrévérence que la marionnette exerce sur nous avec tant de charme.

Je me souviens d'un événement dont la poésie m'a accompagnée tout au long de ma route. Je devais avoir cinq ans. Je venais d'assister à un spectacle de marionnettes à fils au Théâtre Tandarica de Bucarest. Il s'agissait d'un conte populaire, «Peau de cochon», une histoire d'amour. J'avais été envoûtée par l'histoire. Mais ce qui m'avait impressionnée le plus, c'était un pont d'or que le héros avait construit en une nuit. Après le spectacle, j'ai pénétré dans les

coulisses et ai cherché le pont d'or. Les marionnettes étaient suspendues par leurs croix, alignées et inertes, rangées dans des sacs en coton, d'où sortaient leurs têtes. Un cimetière d'oiseaux morts! Et le pont d'or? Un bout de tissu couvert de paillettes. Ce désenchantement a laissé une trace profonde dans ma mémoire. Mais à cette époque-là, j'ai revu plusieurs fois le spectacle et me suis encore laissée emporter.

C'est peut-être à ce moment-là que j'ai découvert, sans le savoir, l'extraordinaire pouvoir d'évocation de la marionnette et le jeu fragile entre l'animé et l'inanimé. La marionnette nous entraîne dans une fiction qui devient plus réelle que la réalité. Plus tard, en faisant du théâtre, j'ai toujours recherché, exploré et développé cette force émotionnelle.

### Pensée et pratique

Je fais partie de la génération des créateurs qui ont amené la marionnette à sortir du castelet, découvrir l'espace ouvert et rencontrer le marionnettiste. Ce changement a été essentiel dans le renouveau du théâtre; il a généré une énergie créatrice exubérante. Une autre conception de l'espace et par la suite de l'éclairage, un autre regard sur le rapport des proportions. La matière brute et les matériaux de construction ont été redécouverts étant choisis pour leur potentiel dramatique. Les formes de théâtre de marionnettes traditionnelles sont devenues un terrain de recherche. Nous avons étudié leurs vocabulaires du mouvement, les structures dramaturgiques, l'impact sur le public et nous avons transgressé leurs limites. Ce souffle créateur a stimulé l'imaginaire et enrichi la palette des moyens d'expression. Une autre approche de l'écriture scénique, un autre regard sur la mise en scène. Le résultat a été la naissance d'une grande diversité de formes théâtrales.

Pour faire face aux nouvelles exigences, nous avons changé le statut du marionnettiste qui est devenu un interprète, un comédien capable de pratiquer plusieurs formes de théâtre en connaissant les techniques traditionnelles et en appliquant une ouverture vers des techniques nouvelles.

### Mise en scène et dramaturgie — une relation de complicité

Le théâtre de marionnettes traditionnelles telles les ombres indonésiennes, indiennes et chinoises, la marionnette à gaine chinoise, le théâtre Bunraku, la famille de Pulcinella, les puppi siciliani, la marionnette à tringle tchèque — pour ne mentionner qu'une partie de ce vaste territoire — présentent des formes fixes, adaptées au genre, avec une structure dramaturgique fixe et un code de mouvements bien défini. Les histoires et les personnages changent tandis que l'esthétique et l'impact sur le public restent les mêmes. Le type de marionnettes — sa physionomie, sa palette de couleurs et sa dynamique — est en parfaite harmonie avec le type de dramaturgie. Les marionnettistes

s'investissent pour atteindre la virtuosité tant appréciée par le public. Les différences entre artistes s'expriment dans les fines nuances du jeu et de la plastique. La fonction du metteur en scène n'existe pas, car la mise en scène n'est pas un acte créateur; elle suit les règles de chacune des formes, toujours les mêmes. Le savoir se transmet par un apprentissage du maître à l'élève.

Le théâtre de marionnettes contemporain se situe à l'autre pôle de la création. Inspirés par le potentiel de ces nouveaux moyens expressifs, des artistes venant du monde de la danse, du mime, des arts plastiques se sont orientés vers la marionnette. Cette rencontre a fait naître des formes inédites et spectaculaires, qui conjuguent la marionnette avec le corps de l'acteur, qui invente le masque porté et le corps fictif, et qui converge à l'intersection du jeu de la marionnette avec celui de l'acteur et du mime corporel. L'imaginaire envahit le plateau. La mise en scène change de statut, elle devient un acte conceptuel, le metteur en scène un créateur.

Quelle dramaturgie faut-il inventer pour un théâtre qui cherche en permanence sa forme et qui se modifie continuellement? Quels seront les repères de l'écrivain, du dramaturge, du metteur en scène? Faut-il créer des règles et des abécédaires? Serait-il même possible? Nous savons bien qu'il n'y a pas de vérité définitive.

Le théâtre contemporain part plus rarement d'un texte écrit pour la scène. Ses sources sont souvent un texte littéraire, une pièce musicale, un thème, une idée, une envie de questionner la réalité. La base dramaturgique est créée pour le spectacle; l'écriture et la mise en scène doivent travailler dans une relation de complicité, évoluant ensemble jusqu'à la fin du processus de création.

### **Le spectacle, un cérémonial complexe**

C'est difficile de définir le metteur en scène, car ses fonctions diffèrent et ne sont pas définitives. En quelque sorte, être professionnel signifie être authentique, être honnête, puiser ses sources dans l'humain.

Au coeur de mon travail se situe le choix de l'histoire que je veux raconter et des moyens expressifs qui lui donneront vie. Il s'agit toujours du désir de partager une réflexion ou un questionnement sur la vie. J'imagine le langage esthétique qui exprimera le mieux ce que je veux raconter. Je construis l'univers du spectacle: je définis l'espace, la matière, le type de marionnettes et je décide quelles seront leurs fonctions dramatiques. Je cherche une matière qui vibre, qui s'adresse aux sens. Dans l'idéal, j'imagine une mise en scène qui commence à l'entrée du lieu de spectacle et finit au départ des spectateurs. Plus tard, dans le processus des répétitions je mène un travail méticuleux sur l'animation, les moyens par lesquels l'acteur investit l'objet. Il est important

de maîtriser, tel le ferait un virtuose, les techniques de manipulation: car elles sont les instruments de base de l'animation. Mais les techniques seules ne suffiront jamais à créer «les moments de magie» ou la marionnette devient plus «réelle que la réalité». La relation entre le marionnettiste et la marionnette est essentielle pour que cette dernière vive et transmette une émotion. Si je réussis à donner sens et rendre cette relation nécessaire et donc légitime, elle va générer une grande force dramatique.

À mes débuts de metteuse en scène, accompagnée par des acteurs marionnettistes passionnés, j'ai consacré un travail de recherche exigeant et rigoureux à la construction de cette relation. L'animation a une facette mystérieuse, nous avons cherché à établir une technique, des techniques. Comment arriver à se projeter dans la marionnette, l'investir? Comment la faire parler? Qu'est-ce que la présence du marionnettiste? Comment peut-il s'effacer en restant visible? Nous avons exploré le langage gestuel de la marionnette, son immobilité, son silence, sa maladresse. Son équilibre fragile. Nous avons testé les frontières entre animé et inanimé. Sans abandonner le personnage figuratif nous nous sommes essayés au jeu avec des formes abstraites, nous avons fait place à l'objet auquel nous avons donné une identité théâtrale.

Ce travail de recherche a donné naissance aux spectacles: «Les saisons du Poulain» et «Belles Passions Électriques», écrits par Vladimir Simon et Philippe Cohen, l'opéra «Renard» de Stravinski et «Le Joueur de flûte» à Bucarest, «Petrouchka» de Stravinski à Charleville-Mézières, «L'Oiseau de Feu» de Stravinski «Montagne de Riz» de Gerald Chevolet, «Juan Darién» d'après Horacio Quiroga, «La Princesse et l'Écho», «Les Maîtres de la forêt» à Genève, «Gilgamesh» d'après Jean Bottero et «Ariel» d'après Goran Tunstrom en Norvège, «L'Histoire du soldat» de Stravinski avec un texte écrit par Cathy Cevoli, et «Le Dragon» d'après Evgueni Schwarz, l'opéra «Les tréteaux de maître Pierre» de Manuel de Falla aux États-Unis.

Je pourrais prétendre que j'ai une méthode particulière de travail, mais ce ne serait vrai qu'en partie. Cette méthode doit certainement exister, elle sert d'appui à mes partenaires écrivains, scénographes, compositeurs, acteurs et à moi-même lors du démarrage d'un nouveau projet. Mais elle évolue pendant le processus de répétition. Mes outils sont des vérités observées, volées, pratiquées, et «vérifiées» par une longue pratique, mais c'est toujours l'intuition qui me guide.

### **Enseigner la mise en scène**

Est-ce que la mise en scène s'enseigne? Quelle mise en scène? Pour quel théâtre?

J'ai étudié la mise en scène pour théâtre de marionnettes et j'ai obtenu



ma maîtrise à la faculté de théâtre de Prague. J'ai quitté l'école portant dans ma valise une solide culture théâtrale — histoire, esthétique, dramaturgie, écriture —, une certaine pratique dans la mise en scène, enrichie de mes rencontres avec des metteurs en scène novateurs à l'époque. Je savais très bien ce que je NE voulais pas faire et ressentais l'urgence de commencer à créer des spectacles. Il y a la pensée que la mise en scène s'apprend en la pratiquant. C'est vrai en partie. J'ai appris beaucoup en «pratiquant». L'école m'a offert une compréhension du phénomène théâtral, de l'évolution des arts de la marionnette intimement liés à la marche de la société, le temps d'expérimenter et de me découvrir, d'apprendre à travailler en équipe, de m'essayer dans la direction d'acteurs marionnettistes.

J'ai toujours privilégié la création, je suis une enseignante nomade. J'adapte mes cours au niveau du programme, à la durée, au niveau de connaissances des étudiants, à leur expérience pratique. J'essaie de m'approcher le plus possible de leur réalité. Les ateliers sont toujours intensifs car je suis deux voies qui se nourrissent réciproquement, l'une concentrée sur des notions conceptuelles et dramaturgique, l'autre pratique; mais en réalité le tout fait partie des outils de travail du metteur en scène.

Peu d'écoles ou programmes supérieures de formation professionnelle en théâtre de marionnettes inscrivent la mise en scène dans leur cursus. Le DESS (diplôme supérieur spécialisé) au théâtre de marionnettes contemporain de l'Université de Québec à Montréal est l'un de ces programmes.

En 2008, à ma première rencontre avec les étudiants du DESS, une étudiante m'a demandé: «qu'est ce que c'est une marionnette de nos jours?». Question essentielle, car elle pointe vers la multitude des formes contemporaines, produites par une inventivité débordante, presque obsessionnelle qui oublie parfois la qualité de métaphore de la marionnette et la dérobe de sa substance:

«Figurons-nous que chacun de nous est une machine animée sortie de la main des dieux... Les passions qui nous agitent sont comme autant de cordes ou de fils qui nous tirent chacun de leur côté, et qui, par l'opposition de leurs mouvements, nous entraînent vers des actions opposées...» (PLATON, *Les lois*).

J'aime penser que le metteur en scène est un architecte et un poète à la fois.

Être metteur en scène est une chose personnelle, chaque artiste doit trouver sa propre voie. Mon but principal est de travailler sur le développement du concept de mise en scène. Il s'agit moins d'enseigner une vérité que de transmettre les moyens permettant d'en affirmer une. L'important c'est d'initier les étudiants aux moyens qui leur permettront d'exprimer leur subjectivité dans le domaine de l'art théâtral.

Développer les connaissances esthétiques de l'étudiant, son esprit analytique, son discernement dramaturgique, son savoir faire. Je propose donc

une introduction théorique sur l'histoire et l'évolution de la mise en scène, les genres de théâtre de marionnettes, leurs dramaturgies, les liens entre la dramaturgie et l'esthétique de chaque genre; nous observons ce qu'y fait la force et le charme du genre.

Nous continuons à apprendre en faisant des exercices pratiques. Les étudiants seront amenés à développer leur propre conception de la mise en scène, tout en se confrontant à l'apprentissage par l'action. Après la première étape d'exposés théoriques je reprendrai les discussions conceptuelles à partir de projets concrets.

La base dramaturgique de chaque projet (conte, pièce, poème, acte sans paroles, pièce musicale, etc.) ainsi que l'esthétique (marionnettes inspirées des formes traditionnelles, formes abstraites, objets, ombres, théâtre de papier, acteurs et marionnettes, projections vidéo, images virtuelles, ou le mélange de tout ça) est au libre choix des étudiants.

Il faudra définir ce qu'on veut raconter, inventer une dramaturgie pour l'esthétique choisie, jouer avec les liens entre mise en scène et dramaturgie. Il faudra prendre le défi de structurer le projet ainsi que chaque scène et découvrir l'importance des articulations entre les scènes. Il faudra préciser le but de chaque scène, donner des directions d'acteur, modifier, couper, recommencer. Il faudra connaître quelques-unes des questions du metteur en scène. Après coup on peut les utiliser ou en inventer d'autres. Mon image c'est un triangle qui pointe vers le ciel. Plus nous voulons viser haut, plus il faudra développer et élargir la base du savoir.

Dans un cours intensif l'étape pratique est sans doute la plus importante. J'essaie de comprendre la personnalité des étudiants, leur sensibilité. Je mène un travail d'accompagnement, j'essaie de provoquer l'imaginaire, de stimuler la capacité d'invention. Je vois mon travail de pédagogue comme un dialogue entre professeur et élève. Mais bien entendu je mets à leur disposition les instruments que je possède vérifiés par des années de travail, qui les aideront à structurer, à être rigoureux et cohérent. L'important c'est que chacun se découvre, arrive à formuler ses propres questions, trouve sa voix.

La mise en scène et la dramaturgie sont peut-être le plus grand défi du théâtre de marionnettes contemporain, de la performance, de l'installation. Quelle que soit la forme de théâtre ou d'évènement théâtral que nous créons, il faut que cela raconte l'humain dans sa quête existentielle.

Le théâtre de marionnettes est en permanent mouvement et il réclame une pédagogie qui évolue. Avant chaque nouveau cours je remets en question mon enseignement et je le modifie. Je me nourris du dialogue avec mes amis artistes et pédagogues.

J'aimerais conclure mon voyage dans le territoire de la mise en scène avec les paroles de Giorgio Strehler<sup>1</sup> auxquelles je m'associe entièrement:

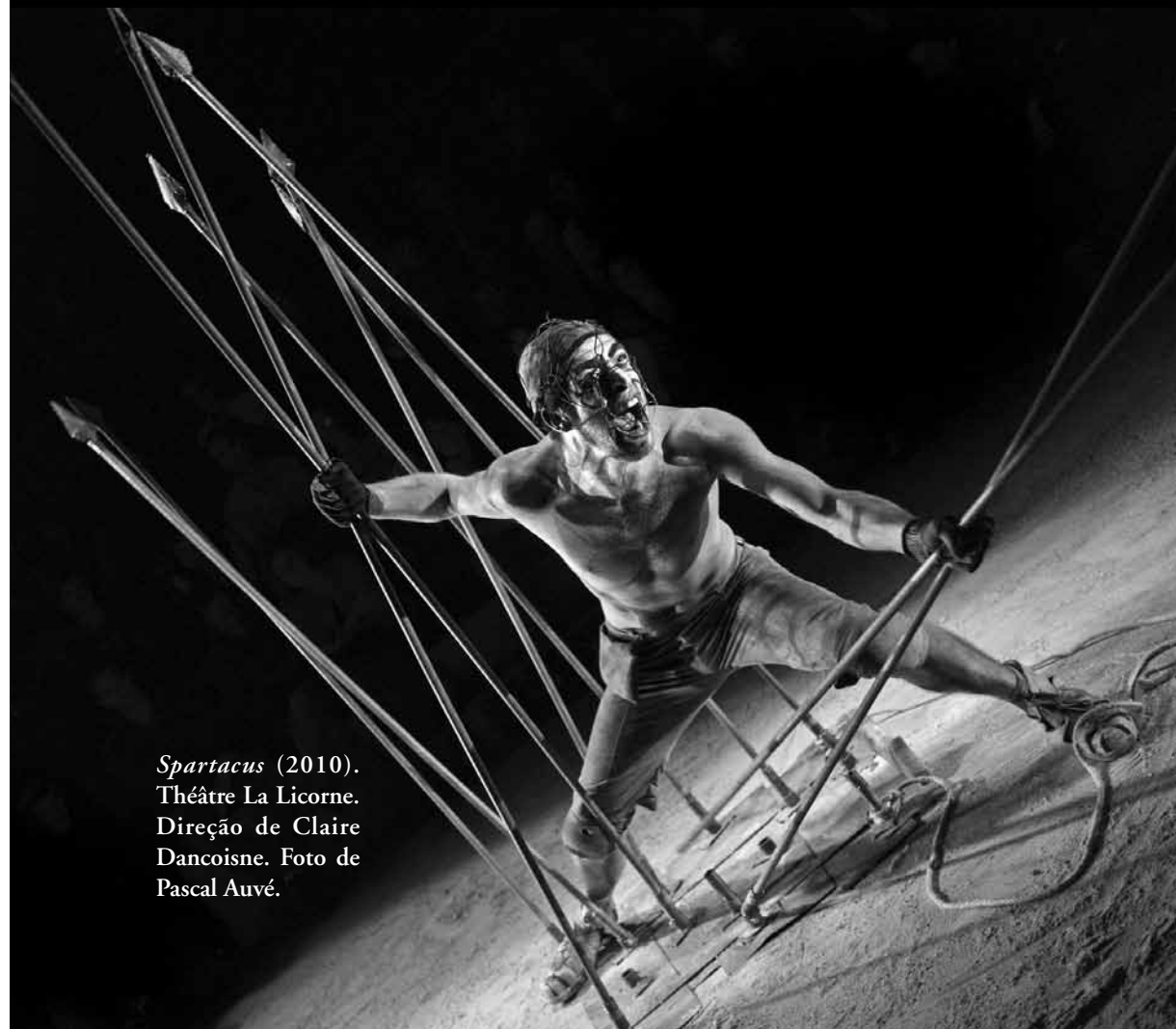
«Le travail de théâtre est un itinéraire dans le monde des ombres, de l'imaginaire, de la fiction qui recrée le réel. Aujourd'hui encore, à l'époque des moyens de communication de masse, de la confusion toujours plus grande du langage, de l'indifférence, de l'égarement, de l'horrible névrose de la communication et de la terreur consciente ou inconsciente du nucléaire, les spectacles sont bien fragiles...Comment certains d'entre nous ont-ils réussi et réussissent-ils encore à raconter aux gens tant d'histoires...?...Et parfois faire vibrer le cœur des hommes avec des mots qui brillent, les éclairent et les aident à vivre? Un théâtre qui ne parle pas des problèmes contemporains aux contemporains peut très vite tomber dans l'esthétisme et le formalisme...Mettre en scène veut dire avant tout aimer et comprendre». (STREHLER, 1980).

#### Amuse-gueule

Voici quelques-uns des surnoms du metteur en scène que j'ai trouvés lors d'une recherche sur l'histoire de la mise en scène: *jardinier des esprits, docteur des sensations, accoucheur, accoucheur du non-dit, cordonnier des situations, cuisinier des discours, roi du théâtre et servant du plateau, jongleur et magicien, diplomate, économiste, infirmier, chef d'orchestre, interprète (traducteur), peintre et costumier, guide dans le noir.*

## Minha história<sup>1</sup>

Claire Dancoisne  
Théâtre La Licorne (França)



*Spartacus* (2010).  
Théâtre La Licorne.  
Direção de Claire  
Dancoisne. Foto de  
Pascal Auvé.

<sup>1</sup> STREHLER, Giorgio. *Un théâtre pour la vie* (en original, *Per un teatro umano*). Paris: Fayard, 1980.

<sup>1</sup> 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.



*Les Encombrants font leur Cirque* (2012). Théâtre La Licorne, Direção de Claire Dancoisne. Foto de Pascal Auvé.

*Sous-sols* (2007). Théâtre La Licorne. Direção de Claire Dancoisne. Foto de Patrick Devresse.



**Resumo:** A diretora teatral Claire Dancoisne apresenta, de modo muito pessoal, seu percurso artístico na direção do Théâtre La Licorne; nomeia as influências de artistas em seus trabalhos como Ariane Mnouchkine, Tadeusz Kantor, o escritor Gabriel García Márquez e o escultor Jean Tinguely. O texto evidencia a sua opção por trabalhar com máscaras e objetos, e as estreitas relações entre teatro e artes visuais; a frequente opção por encenar espetáculos sem texto e as características profissionais e artísticas do elenco que dirige. Anuncia um novo projeto de trabalho, a criação do Centro Europeu para a Marionete Contemporânea e para o Teatro de Objetos, em Dunquerque, no norte da França.

**Palavras-chave:** Teatro de máscaras e objetos. Théâtre La Licorne. Encenação teatral.

**Abstract:** Theater director Claire Dancoisne presents in a very personal manner her artistic path as director of the Théâtre La Licorne. She discusses the influence on her work of artists such as Ariane Mnouchkine, Tadeusz Kantor, writer Gabriel García Márquez and sculptor Jean Tinguely. The paper reveals her option to work with masks and objects and the close relationship between theater and the visual arts; the frequent choice to stage presentations without text and the professional and artistic characteristics of the cast she directs. She announces a new work project, the creation of the European Center for Contemporary Puppetry and for the Theater of Objects, in Dunquerque, northern France.

**Keywords:** Theater of masks and objects. Théâtre La Licorne. Theatrical staging.

Estudei na Escola de Belas-Artes de Lille, na França, e me formei em Escultura. Limitações materiais não me deixaram continuar nessa área, e me tornei enfermeira psiquiátrica, por sinal um trabalho que me agradava muito. Paralelamente, comecei a fazer teatro amador, me empenhando nisso cada vez mais. Antes de ter vontade de criar espetáculos, o que me fascinava era, principalmente, a vida de uma companhia como eu a imaginava. Eu me via ali, entre aqueles atores de rua, em cima das barcas, ao redor de grandes mesas, nunca no mesmo lugar. Imaginava os encontros, as noites passadas em refazer o mundo. Nós o refizemos. Muito. E experimentamos. Muito. Não é raro ver-nos à noite utilizando um velho retroprojetor e projetando em cima do bafo de uma panela de pressão. Procurar a projeção na farinha que jogávamos das janelas. Começar a reaproveitar materiais encontrados nas calçadas e que começávamos a transformar ou a fundir. De dia, eu cuidava dos “loucos”, e à noite, nos entregávamos também a inventar um mundo onírico para nós. Quando digo “nós”, trata-se de amigos que são artistas plásticos, músicos. Não havia atores. Não falávamos de teatro. Procurávamos resolver concretamente problemas que impúnhamos a nós mesmos, como, por exemplo, o modo de criar um fantasma no palco, o modo de projetar e contar uma história sobre os movimentos de uma barriga, o modo de pensar um cenário que, de um minuto para outro, fosse capaz de se construir e de se desconstruir. Começaram a nascer fios, polias, máquinas. Um artesanato enorme e engenhoso punha-se em movimento. Parei de exercer meu ofício de enfermeira e me lancei no teatro. É claro que pouco a pouco me dei conta de que se tratava também de um ofício difícil e exigente. Um estágio com Ariane Mnouchkine, diretora extraordinária, me marcou de modo especial. Ela não tolerava o menor movimento impreciso, cuidava do mínimo detalhe — da dobra do figurino ao primeiro passo em cena... Amei o seu grande rigor. Também descobri

— e principalmente com ela — o trabalho com máscara. E compreendi para onde eu queria ir. Ainda mais que o objeto, a máscara me fascinava. Ela propunha tantas possibilidades para criar personagens não naturalistas que se tornou completamente indispensável para mim. Ainda hoje, permanece incontornável no meu trabalho. Tenho especial interesse pela máscara inteira. Próteses sobre o ator, ela acentua a transformação. O ator torna-se um ser *puppet* [marionete]<sup>1</sup>. É um trabalho próximo da escultura. O código de jogo que esse tipo de máscara requer — que ocupa o crânio todo — se declina em mim por meio de diversos materiais (couro, couro e tecidos, às vezes madeira, mais raramente ferro) e possui olhos fixos e recobertos com arame. Tenho verdadeira obsessão pelos olhos fixos, nas minhas personagens. Recentemente, criei personagens para um Desfile de Alta Costura em que todos os manequins tinham olhos fixos pintados sobre as pálpebras.

Criei *La Licorne* [O unicórnio] tornando a companhia especializada em máscara e em teatro de objetos. E, por fim, dediquei a vida inteira a pesquisar e a criar esse teatro diferente. Um trabalho muito fortemente baseado nas artes plásticas. Esculturas-atores com atuação física muito pronunciada, esculturas-objetos como parceiros. Nunca me perguntei se estava fazendo Teatro de Marionetes. Eu estava fazendo teatro. Acontece que o objeto ocupou cada vez mais espaço na cenografia, na dramaturgia, e, mais simplesmente, em toda a escrita de um espetáculo. Hoje em dia, finalmente pela primeira vez, criei um espetáculo em que a marionete se tornou central. Marionetes de tamanho natural: são carregadas pelos atores. Necessitam sempre muito empenho físico do ator, mas levam a uma verdadeira decalagem na leitura do espetáculo. De fato, em *Les Encombrants font leur cirque* [Os importunos fazem bagunça], são atores jovens que carregam ma-

rionetes que representam velhos de feira<sup>2</sup>.

A maioria dos artistas-marionetistas é favorável à assimilação do marionetista ao ator. Para o ator, é mais difícil ser assimilado a um marionetista. Aconteça o que acontecer com os debates que continuam a agitar o teatro e o lugar da marionete na hierarquia das artes, trata-se aqui, sem dúvida alguma, de um verdadeiro desempenho de atores. Cada um tem a sua personagem, que carrega à sua frente. Cada um serve à marionete. Está a serviço da marionete. É responsável por seus movimentos, por sua respiração. Cada um fala e atua em seu nome. É uma grande responsabilidade. Visualmente, o ator jovem carrega a velha personagem, mas ela ocupa o espaço inteiro e impõe as suas exigências técnicas. Um depende do outro. Uma complexidade reforçada, visto que a marionete manipulada também manipula outros objetos. Os atores se afeiçoaram à sua personagem. Em suma, demiurgos e criadores de seu duplo. Tentaram compreendê-lo, olhá-lo bem, antes de realizar a transferência anímica! Trata-se de um verdadeiro empenho físico, na interpretação, na gestualidade, na precisão dos movi-

<sup>2</sup> Forain [forâneo]: proprietário ou empregado em parque de diversões ou em feira (com seus carrosséis, estandes, barracas de feira e de mercado). Trata-se em geral de trabalho em empresas familiares. O exercício da sua atividade feirante é móvel, muda de lugar. Em francês antigo, um “forain” é alguém “de fora”, externo, estrangeiro ao local. — A tradição das festas de feira (*fêtes foraines*) recuará até aos saltimbancos da Idade Média e aos espetáculos apresentados durante festas religiosas. Já no século XXI francês (década de 2000), cerca de 30 mil famílias exerciam essa atividade. Parques de diversão de verão, circos e espetáculos de rua podem ser incluídos na categoria, cujas manifestações, segundo as estatísticas oficiais, são frequentadas atualmente por mais de 90% da população francesa de 15 anos ou mais, pelo menos uma vez de dois em dois anos. V. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Forain>. — “Lugares de encontros comerciais, as feiras sempre incluíram atividades de diversão: malabaristas, funâmbulos, charlatões, mostradores de curiosidades”. No teatro de feira, os textos mostravam uma sátira dos teatros oficiais, muita obscenidade, farsa, a onipresença de Arlequim com todos os disfarces possíveis, e também ogros, fadas, muçulmanos, deuses gregos, gatos, galinhas, todo um zoológico. “Um teatro sem regras, um mundo sem limites”. (Mademoiselle de Rougemont. In: CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas, 1995. p. 364-365). Assim, as atividades de feira contribuíram para a atividade teatral e continuam a enriquecer o teatro [N. dos Ts.]

<sup>1</sup> Em inglês no original francês [Nota dos Tradutores]

mentos da marionete...

Um trabalho que requer uma humildade muito grande! O ator deve estar “a serviço de”. Uma energia que deve passar através da matéria. O ator já não existe, é antes de tudo aquele que transporta, e, ao mesmo tempo, deve ser um grande intérprete. Dá vida ao inanimado e deve “fazer com que se acredite em”.

### Teatro sem texto...

Em meus espetáculos, existem vários níveis de escrita: visual, gestual, musical e, às vezes, também com palavras! Embora não haja longos monólogos, não quer dizer que não haja texto! Para evitar, porém, toda e qualquer redundância, muitas vezes retiro o texto de que parti, a fim de privilegiar a imagem, a qual, para mim, vai dizer a mesma coisa de outro modo.

Esses espetáculos muito visuais nos permitiram atravessar o mundo, pois possuem uma linguagem universal. No entanto, não se trata de uma generalidade nas criações, já que encenei textos como *Macbeth*, de Shakespeare, ou *Lisístrata*, de Aristófanes, e também fiz encomendas de escrita a autores contemporâneos. Antes de tudo, escolhi textos que vão suscitar o meu imaginário e provocar uma multidão de imagens. Frequentemente, estabeleci, como no cinema, um *story board*! Digamos, pequenos croquis, um tanto informes, que são necessários para eu visualizar o que poderá ser o espetáculo, seus diferentes movimentos, o lugar das máquinas. Do início ao fim do espetáculo, e antes dos ensaios, desenhei a sinopse do espetáculo.

E se a confrontação do *story board*, depois, nos ensaios e com os atores, felizmente traz mudanças, isso permanece um ponto de referência e uma caderneta de intuições à qual me remeto quando nos perdemos no palco com as diversas improvisações de cada quadro.

Ao entrar no mundo do teatro, calculei logo que cada espetáculo era uma aposta de peso, uma batalha em que não se tem o direito de errar... Lembro ainda da minha primeira criação, na qual um ator não suportava ser “comandado” por uma mulher.

Percebi a que ponto não é fácil impor-se e ter reconhecimento num mundo artístico duro, às vezes implacável. Quando comecei, o teatro de objetos para adultos era raro. Difícil de classificar: não era marionete, não era bem teatro. O que fazíamos no La Licorne era singular. Único na França, naquele equilíbrio teatral entre os atores com máscaras e as máquinas. E ainda que, muitíssimo numeroso, o público sempre nos tenha acompanhado, foi preciso lutar para convencer. Sobretudo no início de carreira, quando pesquisa, paixão, fracassos, experiências, bricolagens de todos os tipos davam a imagem de uma companhia em que reinava a maior confusão. Chegávamos com caminhões repletos de entulhos encontrados nas calçadas... Mas trabalhávamos arduamente. Dia e noite. Apesar de tudo, nunca estávamos realmente prontos na estreia! Mas eu tinha gana. Hoje, nada é incontestável, ainda que atualmente a companhia seja reconhecida nacional e internacionalmente. A paixão e o frio na barriga continuam a existir. Quase já não trabalhamos com materiais reciclados. A não ser elementos em caixas mecânicas ou achados que descobrimos aqui e ali e que nos inspiram, trabalhamos com materiais novos que depois envelhecemos. É um ganho de tempo e também uma confiabilidade mecânica para espetáculos que apresentamos muito. As avarias hoje em dia são muito menores do que antigamente!

### Os lugares

Atualmente, o meu trabalho é diversificado. Crio pequenas formas itinerantes, leves tecnicamente, que podem se deslocar para qualquer lugar, posto que são tecnicamente autônomas. Em eventos urbanos, por exemplo: criei espetáculos num antigo navio quebra-gelo em canais, ou em caixas d'água, em apartamentos; também criei espetáculos para apresentar nos teatros grandes e espetáculos para serem apresentados na rua. Para mim, é essencial buscar todos os públicos e encontrá-los, e, assim, propor criações com cenografias muito diversas.

O tamanho do espetáculo, a sua cenografia é o meu primeiro questionamento antes da criação. *Spartacus*: bem antes dos pri-

meiros ensaios, eu desejava que o público ficasse em arquibancadas, eu queria que o espaço fosse oval e que o público ficasse no máximo a uma distância de menos de três metros, que fosse apresentado num palco, em ginásios esportivos ou... Em galpões. *Les Encombrants font leur cirque* [Os importunos fazem bagunça] é apresentado em teatros equipados. Com o tipo de marionetes utilizadas, só poderia ser frontal. Em contrapartida e ao contrário de *Spartacus*, que só pode receber 200 pessoas, eu gostaria que esse espetáculo, que trata do circo, pudesse ser apresentado para um número considerável de espectadores (em média, 700). Em *Fantastik Peplum*, a ação transcorre numa banheira. O espetáculo é autônomo tecnicamente, mas visível por apenas 80 pessoas. O meu próximo projeto em teatro será *La Métamorphose* [A metamorfose], de Kafka. Eis a minha primeira pergunta: que tamanho? Que cenografia? Ela implicará o tamanho dos objetos, a atuação; indicará os limites e a liberdade.

Tenho uns cinquenta projetos nas gavetas, e de repente um deles se impõe como evidente. Um dia, eu disse para mim mesma que era o momento certo, por exemplo, para *Spartacus*, que aquela história de revolta de escravos repercutia bem em relação ao que acontece hoje em dia. Então, eu me nutri com o filme de Kubrick e com uma cura de filmes passados na Antiguidade, mais ou menos improváveis, que olhei em série. Para mim, agora, os melhores momentos numa criação são os que precedem a preparação no palco. Imagino os objetos, a estrutura do espetáculo, a cenografia, as cores, a decisão de conjunto previamente tomada. É o momento em que tudo é possível. Não há limitações, não há obstáculos. Como apresentar a revolta de 5.000 escravos com três atores? Que objetos? Que máscaras? Estou sozinha, só com a minha cabeça, sonhando no espetáculo que desenho. Faço um *story board* com a maior precisão possível. Quando termino a escrita visual, disponho da lista dos objetos necessários, reúno a equipe artística e elaboro um orçamento. A seguir, explico aos artistas plásticos aquilo que desejo, e começam as idas e vindas com o ateliê. E

depois é o teste do palco. No primeiro dia de ensaio, peço que os atores façam um ensaio corrido, que representem a peça sem parar. É um momento particularmente difícil para eles, e decisivo para mim. O da verificação ao vivo dos meus encadeamentos, da visualização das minhas decisões tomadas antecipadamente. Essa prova é complicada para os atores, pois na verdade não olho para a interpretação deles: eu os considero unicamente como matéria animada a serviço de uma escrita visual. Vejo imediatamente o que funciona, o que não funciona, as deficiências. Se, para *Spartacus*, as decisões previamente tomadas pouco mudaram entre a escrita visual e a confrontação no palco, já aconteceu de eu me enganar durante muito tempo e de mudar toda a cenografia de um espetáculo alguns dias antes da estreia! Em determinada época, os objetos chegavam em cima do palco ao mesmo tempo que os ensaios, e até no dia do ensaio... Evidentemente, era complicado construir a dramaturgia. Muitos objetos já não encontravam o espaço deles, pois era tarde demais. Hoje em dia, a grande maioria dos objetos é construída à contracorrente por uma bela equipe de artistas plásticos e são integrados desde o primeiro dia dos ensaios. Eles se tornam parceiros dos atores desde o início, e isso muda tudo. Evidentemente, existem sempre ajustes, reparos, e o pingue-pongue incessante com o ateliê. Os cantores líricos, às vezes, acabaram cantando com uma lixadora de disco<sup>3</sup> como fundo musical. O processo de criação dura cerca de três meses, e o espetáculo vai ao encontro do público.

Eu me pergunto a cada espetáculo: haverá necessidade de máscaras e de máquinas? E sempre concluo que sim. Acredito que não conseguiria encenar — ou seja, olhar atores — se não estivessem usando máscaras. Em *Spartacus*, por sinal, são rostos pintados,

<sup>3</sup> Uma *disqueuse* ou *meuleuse d'angle* é um instrumento elétrico portátil no qual se monta um disco abrasivo. Em sua utilização, é semelhante a uma serra circular. Essa ferramenta eletroportátil permite amolar ou cortar diversos materiais em função do disco utilizado [N. dos Ts.]

mais do que máscaras ou fios de arame que deformam os traços do rosto, mas isso fornece uma dimensão suplementar. A transformação é imediata: os corpos já não se movem da mesma maneira, uma arquitetura corporal se impõe. Isso produz imagens. Usar uma máscara é entrar num mundo que me fala, me faz vibrar. Encontro grande beleza plástica na atuação dos atores com máscaras. A máscara implica também grande envolvimento físico. Se o ator não estiver totalmente imbuído da sua personagem, dos pés à cabeça, imediatamente a atuação soa falsa. Também utilizo objetos cuidando para que os espectadores não tenham tempo de se ater à sua beleza, com o risco de provocar frustração. Sou impaciente por natureza e me aborreço facilmente. Desconfio das demonstrações de virtuosismo, do excesso. Portanto, os meus espetáculos têm um ritmo muito rápido, com as cenas que se encadeiam, com inúmeros objetos. A atenção do espectador é solicitada incessantemente. Ele é sorvido pelo espetáculo. Em *Un monsieur très vieux avec des ailes immenses* [Um senhor muito velho com asas imensas] (adaptação de um romance de Gabriel García Márquez), um cavalo — que duas pessoas levaram dois meses para construir — só aparecia alguns segundos em cena. Isso lhe dava grande força. Ele era magnífico, surpreendente e violento. Não é preciso se eternizar na contemplação. Os objetos têm algo para dizer num tempo de vida muito curto. Se nos detivermos num objeto, quebraremos a ilusão, sairemos da história.

### Como você nutre o seu imaginário?

Vejo muitos espetáculos que não são necessariamente teatro de marionetes. Posso me ater a detalhes. Por exemplo, fiquei fascinada com a utilização das luzes em *Secret* [Segredo], de Johan Le Guillerm, e pedi ao seu iluminador, Hervé Gary, para criar as de *Spartacus* a fim de romper com o teto tradicional de projetores. Ele inventou um sistema genial baseado em refletores que remetem a luz para cima de umas espécies de escudos motorizados que se integram ao espetáculo. A luz se torna um objeto, um elemento dramático, e é magnífico. Mais ainda do que o teatro,

porém, o que me nutre é a literatura. Sou uma grande leitora, e quase todas as minhas criações são adaptações de romances. Fiquei muito marcada pela leitura de *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez. Tudo se tornava possível: os mortos estão em contato com os vivos, uma personagem pode diminuir e depois se transformar num gigante, outros podem voar... A estética um tanto barroca do meu teatro deve muito a ele. Descobri com esse romance que, afinal de contas, tudo era possível, que podíamos afastar-nos do realismo ao mesmo tempo em que falávamos, apesar de tudo, da realidade.

Atualmente, são novos projetos que me animam e particularmente a criação de um *Centre Européen pour la Marionnette contemporaine et le Théâtre d'objets* [Centro Europeu para a Marionete Contemporânea e para o Teatro de Objetos], que finalmente será criado em 2014, em Dunquerque (norte da França), após uma fase de trabalhos necessários para um belo projeto arquitetônico espantoso, no qual estamos trabalhando: 4.000 m<sup>2</sup> de área, locais que abrigarão salas de ensaio, ateliês de construção enormes, um ateliê de artes gráficas, um espaço de exposições, escritórios... Um espaço original para os artistas do mundo inteiro que trabalham sobre a marionete contemporânea. Um espaço de formação não só para os artistas, mas também para o público.

Trecho de uma entrevista recente:

### DM: O teatro é uma vocação?

Se falarmos de uma forte tendência para... Sim. Se falarmos de destino, não.

Certamente, eu poderia ter exercido outra profissão. E depois, já perguntei a mim mesma: será que eu saberia fazer outra coisa?... Creio que sim. Poderia me apaixonar facilmente por alguns outros projetos desde que fossem desafiadores, fora da rotina, fora do cotidiano.

### DM: Da escultura ao teatro, é só um passo?

É mais do que um passo! Precisei de três a quatro anos antes de fazer teatro, quando saí da Escola de Belas-Artes. Alguns des-



vios como enfermeira psiquiátrica, depois uma passagem importante por uma companhia de rua que criamos com alguns loucos furiosos. Por fim, o teatro ocupou cada vez mais espaço na minha vida. Esqueci a escultura, e voltei a ela com *La Licorne*. Para mim, o teatro e as artes plásticas permanecem muito ligados.

**DM: Como alguém consegue fundar uma companhia e abrir sozinho o próprio caminho?**

Fundei uma companhia por não encontrar nas companhias existentes na época o que me apaixonava artisticamente. Quer dizer, aquela escrita teatral em que a máscara, o objeto, o ator “marionetizado” me são indispensáveis.

Ademais, eu não estava sozinha. Fomos alguns os que acreditaram na forma teatral em que a imagem, o objeto constituem um texto. Diretores de teatro confiaram em mim. Se, afinal, o caminho de *La Licorne* não mudou em suas opções artísticas, fomos precursores nessa forma teatral. O caminho foi longo. Jamais conquistado definitivamente. Sobretudo quando se é uma mulher. Os obstáculos foram rudes.

Em suma, eu trabalhei. Muito. Percorri milhares de quilômetros para convencer. Mas o público era cada vez mais numeroso, entusiasta, e sempre me acompanhou. Graças a ele, prossigo aquilo que continua a ser uma luta.

**DM: Que lhe ensinaram todos esses anos de trabalho — desde o seu primeiro espetáculo, *Le Marathon* [A maratona], em 1986?**

A nunca largar nada.

**DM: As suas influências estilísticas?**

Kantor, com o espetáculo *La classe morte* [A classe morta]: um choque plástico; Ariane Mnouchkine, por seus espetáculos populares e exigentes; Fellini, por sua ousadia, e principalmente o escritor Gabriel García Márquez, por seu universo barroco e onírico; Tinguely, em suas esculturas e máquinas.

**DM: O teatro de rua e o circo são referências para você?**

O que faz o Royal de Luxe, o que faz hoje François Delaro-

zières com as suas máquinas não são propriamente uma referência, mas fazem parte da minha família artística. *Le Petit Cirque* [O pequeno circo], de Calder, é uma bela referência pela ingenuidade, pelo artesanato, pela poesia. Sou tocada tanto pelas realizações monumentais quanto pelas miniaturas. Mais do que o circo, me apaixonam as artes da feira.

**DM: O seu envolvimento profissional é totalmente vinculado à sua companhia?**

Sim.

**DM: Quais são as dificuldades que você encontra em seu ofício?**

Eu teria tendência para dizer que só existem dificuldades!

A maior dificuldade é certamente não ter nenhuma certeza nem sobre o presente nem sobre o futuro. É um ofício cheio de dúvidas, de buracos negros, de renúncias.

Felizmente, existem algumas pepitas inesquecíveis na relação com o público, momentos de pura felicidade no encontro, instantes mágicos nos ensaios que fazem com que se esqueçam as dificuldades ligadas à precariedade, às urgências cotidianas, ao estresse, à angústia de não estar à altura. A falta de tempo na criação é uma verdadeira dificuldade, também.

**DM: Há quanto tempo *La Licorne* estava instalada nos antigos prédios da aeronave da Rua Colson, em Lille, quando você foi para Dunquerque no final de 2012?**

Há pouco mais de dez anos. Um espaço magnífico, repleto de história. Um espaço que nos fez sonhar, que nos permitiu trabalhar e inventar, ainda que o frio glacial daquela sala extraordinária muito frequentemente nos tenha gelado os ossos. Transportamos 13 semirrebocadores com objetos, com materiais acumulados, com vestígios de antigos espetáculos, e depois com os cenários de todos os espetáculos que ainda se apresentam! Como os mambembes, levamos tudo junto conosco.

Esta é a minha história. Além do mais, os materiais são fontes de inspiração... Por isso, não jogamos nada fora. Com frequência,

digo para mim mesma que um dia será preciso triar, um dia... Em Dunquerque, o nosso depósito de 1.000 m<sup>2</sup> está lotado!

**DM: La Licorne é uma equipe fiel, mas baseada em que critérios você contrata atores jovens?**

Evidentemente, eles precisam gostar da manipulação de objetos, gostar da máscara, ser criadores inventivos e generosos, saber criar um mundo com um pedaço de barbante e também saber viver uma aventura teatral coletiva durante as longas turnês que fazemos. Peço muito aos atores. Assim, a energia, o entusiasmo deles são tão importantes quanto a qualidade da sua interpretação. Como os contrato? Depois de um estágio, de uma audição? Não necessariamente. Não sei. Será que tenho vontade de passar um momento longo da minha vida com aquela pessoa? Será que ela tem imaginação? Humor? Coração? Já está “cimentada”? Será que tem “algo além” para oferecer? Será que é corajosa? Alegre? Será que está mais interessada pelos cachês do que por um trabalho teatral que obriga a ficar “atrás” do objeto ou da máscara que requer humildade e empenho total? Existe uma parcela de intuição. Tenho verdadeiras e belas surpresas quando encontro jovens atores.

## Mon histoire

Claire Dancoisne

Théâtre La Licorne (France)

J'ai fait des études aux Beaux Arts de Lille en France et j'ai obtenu un diplôme de sculpteur. Des contraintes matérielles ne m'ont pas permis de continuer dans ce domaine et je suis devenue infirmière en psychiatrie, un travail qui me plaisait d'ailleurs beaucoup. J'ai commencé en parallèle à pratiquer le théâtre en amateur en m'y investissant de plus en plus. Avant de vouloir créer des spectacles, c'est surtout la vie imaginée d'une compagnie qui me fascinait. Je m'y voyais, parmi ces acteurs de rue, sur les péniches, autour de grandes tablées, jamais au même endroit. J'imaginai les rencontres, les soirées passées à refaire le monde. Nous l'avons refait. Beaucoup. Et nous avons expérimenté. Beaucoup. Il n'était pas rare de nous voir la nuit utiliser un vieux rétroprojecteur et projeter sur la vapeur d'une cocotte minute. Chercher la projection sur de la farine que nous jetions des fenêtres. Commencer à récupérer des matériaux sur les trottoirs que nous commençons à transformer ou à fondre. La journée, je soignais «les fous» et le soir nous nous laissions aussi aller à nous inventer un monde onirique. Quand je dis nous, ce sont des amis plasticiens, musiciens. Il n'y avait pas de comédiens. Nous ne parlions pas théâtre. Nous cherchions à résoudre concrètement des problèmes que nous nous imposions comme par exemple comment créer sur un plateau un fantôme, comment projeter et raconter une histoire sur les mouvements d'un ventre, comment penser un décor qui d'une minute à l'autre serait capable de se construire et de se déconstruire. Ficelles, poulies, machines ont commencé à naître. Un artisanat énorme et ingénieux démarrait. J'ai arrêté mon métier d'infirmière et me suis lancée vers le théâtre. J'ai bien sûr peu à peu réalisé qu'il s'agissait aussi d'un métier difficile et exigeant. Un stage avec Ariane Mnouchkine, très grande metteuse en scène m'a particulièrement marquée. Elle ne tolérait pas le plus petit mouvement approximatif, veillait au moindre détail du pli de costume au premier pas sur le plateau... J'ai aimé sa grande rigueur. J'ai aussi découvert et surtout avec elle le travail du masque. Et compris vers où je voulais aller. Le masque, plus encore que l'objet me fascinait. Il proposait tellement de possibilités pour créer des personnages non naturalistes qu'il m'est devenu complètement indispensable. Il reste aujourd'hui encore incontournable dans mon travail. Le masque complet m'intéresse tout particulièrement. Des prothèses sur l'acteur, accentue la transformation. Le comédien devient un être «puppet».

C'est un travail proche de la sculpture. Le code de jeu que nécessite ce type de masque – qui prend l'ensemble du crane, se déclinent chez moi dans différents matériaux (cuir, cuir et tissus, bois parfois, fer plus rarement) et possèdent des yeux grillagés et fixes. Je suis véritablement obsédée par ces yeux fixes dans mes personnages. J'ai récemment créé des personnages pour un Défilé de Haute couture où tous les mannequins avaient ces yeux fixes peints sur les paupières.

J'ai créé La Licorne en spécialisant la compagnie dans le masque et le théâtre d'objets. Et finalement j'ai consacré toute ma vie à chercher et à créer ce théâtre différent. Un travail très fortement ancré dans les arts plastiques. Des sculptures-comédiens au jeu physique très important, des sculptures-objets comme partenaires. Je ne me suis jamais posé la question de savoir si je faisais du Théâtre de marionnettes. Je fais du théâtre. Il se trouve que l'objet a pris de plus en plus de place dans la scénographie, dans la dramaturgie, et, plus simplement, dans toute l'écriture d'un spectacle. Aujourd'hui et finalement pour la première fois j'ai créé un spectacle où la marionnette est devenue centrale. Marionnettes à taille humaine, elles sont portées par les comédiens. Elles nécessitent toujours autant d'engagement physique du comédien mais amènent un vrai décalage dans la lecture du spectacle. Dans «Les Encombrants font leur cirque» ce sont en effet de jeunes comédiens qui portent des marionnettes représentant de vieux forains.

La plupart des artistes-marionnettistes sont favorables à l'assimilation du marionnettiste au comédien. Pour le comédien, il est plus difficile d'être assimilé à un marionnettiste. Quoiqu'il en soit de ces débats qui continuent à agiter le théâtre et la place de la marionnette dans la hiérarchie des arts c'est ici, sans aucun doute, une véritable performance d'acteurs. Ils ont chacun leur personnage, qu'ils portent devant eux. Ils sont au service de la marionnette. Ils sont responsables de ses mouvements, de sa respiration. Ils parlent et jouent en son nom. C'est une grande responsabilité. Visuellement, le jeune comédien porte le vieux personnage, mais le vieux prend toute la place et impose ses exigences techniques. Ils sont dépendants l'un de l'autre. Une complexité renforcée puisque la marionnette manipulée, manipule elle aussi d'autres objets. Les comédiens se sont attachés à leur personnage. Demiurges et créateurs de leur double finalement. Ils ont essayé de le comprendre, de bien le regarder avant d'opérer le transfert d'âme! Il s'agit d'un vrai engagement physique, dans l'interprétation, dans la gestuelle, dans la précision des mouvements de la marionnette...

Un travail qui demande une très grande humilité! Le comédien doit être «au service de». Une énergie qui doit passer au travers la matière. Le

comédien n'existe plus, il est avant tout un passeur en même temps qu'il doit être un grand interprète. Il donne vie à l'inanimé et doit «faire croire à».

#### **Du théâtre sans texte...**

Dans mes spectacles, il y a plusieurs niveaux d'écriture : visuelle, gestuelle, musicale et aussi quelquefois des mots ! Même s'il n'y a pas de longs monologues, cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas un texte ! Mais pour éviter toute redondance, j'enlève souvent le texte duquel je suis partie pour privilégier l'image qui, pour moi, va dire la même chose, autrement.

Ces spectacles très visuels nous ont permis de traverser le monde car ils ont un langage universel. Mais ce n'est pas une généralité dans les créations, puisque j'ai mis en scène des textes tels que «Macbeth» de Shakespeare ou «Lysistrata» d'Aristophane ou encore fait des commandes d'écriture à des auteurs contemporains. Je choisis avant tout des textes qui vont susciter mon imaginaire et provoquer une multitude d'images. J'établis souvent, comme au cinéma un story-board! Disons des petits croquis, plutôt informes, mais qui me sont nécessaires pour visualiser ce que pourra être le spectacle, ses différents mouvements, la place des machines. Du début à la fin du spectacle et avant les répétitions j'ai dessiné le synopsis du spectacle.

Et si la confrontation de ce story-board ensuite dans les répétitions et avec les comédiens amènent bien heureusement des changements, cela reste un point de référence et un livret d'intuitions auquel je me réfère quand nous nous égarons au plateau avec les différentes improvisations de chaque tableau.

J'ai rapidement mesuré, en entrant dans le monde du théâtre que chaque spectacle était un enjeu de taille, une bataille dans laquelle on n'a pas le droit à l'erreur... Je me souviens encore de ma première création où un comédien ne supportait pas d'être «commandé» par une femme. J'ai saisi à quel point il n'est pas facile de s'imposer et de se faire reconnaître dans un monde artistique dur, parfois impitoyable. Quand j'ai démarré, le théâtre d'objet pour adultes était rare. Difficile à mettre dans une case: ce n'était pas de la marionnette, ce n'était pas vraiment du théâtre. Ce que nous faisons à La Licorne était singulier. Unique en France dans cet équilibre théâtral entre les comédiens masqués et les machines. Et même si le public, en très grand nombre, nous a toujours suivi, il a fallu se battre pour convaincre. Surtout dans les débuts où recherche, passion, ratés, expériences, bricolages en tous genres donnaient l'image d'une compagnie où c'était le grand foutoir. On arrivait avec des camions plein des encombrants trouvés sur les trottoirs... Mais on travaillait dur. Jour et nuit. Et nous n'étions malgré tout jamais vraiment prêts à la première! Mais j'avais la rage. Aujourd'hui rien n'est

acquis même si la compagnie est aujourd'hui reconnue nationalement et internationalement. La peur au ventre et la passion existent toujours. Nous ne travaillons quasiment plus avec des matériaux de récupération. Sauf des éléments dans des casses mécaniques ou des trouvailles ici et là qui nous inspirent, nous travaillons avec des matériaux neufs que nous vieillissons ensuite. C'est un gain de temps et aussi une fiabilité mécanique pour des spectacles que nous tournons beaucoup. Les pannes sont aujourd'hui beaucoup moins nombreuses qu'autrefois!

Les lieux

Aujourd'hui, mon travail est diversifié. Je crée des petites formes itinérantes, légères techniquement qui peuvent se déplacer n'importe où puisque autonomes techniquement. Des événementiels urbains, par exemple j'ai créé des spectacles sur un ancien brise-glace pour canaux ou dans des châteaux d'eau, des appartements, mais aussi des spectacles pour jouer dans les grands théâtres et des spectacles pour être joués dans la rue. Il est essentiel pour moi d'aller chercher et de rencontrer tous le publics et donc de proposer des créations aux scénographies très différentes.

La taille du spectacle, sa scénographie est mon premier questionnement avant la création. «*Spartacus*»: je souhaitais bien avant les premières répétitions que le public soit dans des arènes, je voulais que l'espace serait ovale et que le public, au plus loin soit à moins de trois mètres, qu'il soit joué en salle, dans des gymnases ou... Dans des hangars. «Les Encombrants font leur cirque» se joue dans des théâtres équipés. Avec le type de marionnettes utilisées, il ne pouvait être que frontal. Par contre et à la différence de *Spartacus* qui ne peut accueillir que 200 personnes, je souhaitais que ce spectacle qui traite du cirque puisse être joué pour un nombre important de spectateurs (en moyenne 700). Dans «*Fantastik Peplum*», l'action se passe dans une baignoire. Le spectacle est autonome techniquement mais seulement visible par 80 personnes. Mon prochain projet en théâtre sera «*La Métamorphose*» de Kafka. C'est ma première question. Quelle taille? Quelle scénographie? Elle impliquera la taille des objets, le jeu, elle donnera les contraintes et la liberté.

J'ai une cinquantaine de projets dans les tiroirs et l'un d'eux s'impose soudain comme une évidence. Je me suis dit un jour que c'était le bon moment, par exemple, pour *Spartacus*, que cette histoire de révolte d'esclaves résonnait bien avec ce qui se passe aujourd'hui. Je me suis alors nourrie du film de Kubrick et d'une cure de péplums plus ou moins improbables que j'ai regardés en boucle. Les meilleurs moments dans une création sont pour moi maintenant ceux qui précèdent la mise en place au plateau. J'imagine

les objets, la structure du spectacle, la scénographie, les couleurs, le parti-pris d'ensemble. C'est le moment où tout est possible. Il n'y a pas de contraintes, pas d'embûches. Comment rendre la révolte de 5000 esclaves avec trois comédiens? Quels objets? Quels masques? Je suis seule, juste avec ma tête, à rêver au spectacle que je dessine. Je fais un story board au plus précis. Quand l'écriture visuelle est terminée, je dispose de la liste des objets nécessaires, je réunis l'équipe artistique et élabore un budget. J'explique ensuite aux plasticiens ce que je souhaite et les allers-retours avec l'atelier commencent. Et puis c'est l'épreuve du plateau. Le premier jour de répétition, je demande aux comédiens de faire un filage, de jouer la pièce en continu. C'est un moment particulièrement difficile pour eux et décisif pour moi. Celui de la vérification en direct de mes enchaînements, de la visualisation de mes partis pris. Cette épreuve est compliquée pour les comédiens car je ne les regarde pas vraiment dans leur interprétation, je les envisage uniquement comme matière animée au service d'une écriture visuelle. Je vois immédiatement ce qui fonctionne, ce qui ne marche pas, les manques. Si pour *Spartacus*, les partis pris ont peu bougé entre l'écriture visuelle et la confrontation au plateau, il m'est arrivé de me tromper longtemps et de changer toute la scénographie d'un spectacle quelques jours avant la première! A une époque, les objets arrivaient au plateau en même temps que les répétitions, voire le jour de la première... Il était évidemment compliqué de construire la dramaturgie. Beaucoup d'objets ne trouvaient plus leur place car c'était trop tard. Aujourd'hui, les objets sont pour leur grande majorité construits en amont par une belle équipe de plasticiens et sont intégrés dès le premier jour des répétitions. Ils deviennent les partenaires des comédiens dès le début et cela change tout. Bien sur il y a toujours des ajustements, des réparations et ce ping pong incessant avec l'atelier. Les chanteurs lyriques se sont retrouvés parfois à chanter sur fond de disqueuse. Le processus de création dure à peu près trois mois et le spectacle part à la rencontre du public.

Je me pose la question à chaque spectacle. Aura-t-il besoin de masques et de machines? Et je conclus toujours que oui. Je crois que je ne saurais pas mettre en scène, c'est-à-dire regarder des acteurs, s'ils n'étaient pas masqués. Dans *Spartacus*, ce sont d'ailleurs des visages peints plus que des masques ou des sortes de grillages qui déforment les traits du visage, mais cela apporte une dimension supplémentaire. La transformation est immédiate: les corps ne bougent plus de la même manière, une architecture corporelle s'impose. Cela donne des images. Revêtir un masque est entrer dans un monde qui me parle, me fit vibrer. Je trouve une grande beauté plastique dans le jeu des comédiens masqués. Le masque implique aussi un grand engagement

physique. Si le comédien n'est pas totalement investi dans son personnage, des pieds à la tête, son jeu sonne immédiatement faux. J'utilise également des objets en veillant à ce que les spectateurs n'aient pas le temps de s'arrêter à leur beauté, quitte à provoquer une frustration. Je suis de nature impatiente et m'ennuie très vite. Je me méfie de la démonstration de virtuosité, de la surenchère. Mes spectacles ont donc un rythme très rapide, avec les scènes qui s'enchaînent, des objets très nombreux. L'attention du spectateur est sans cesse sollicitée. Il est happé par le spectacle. Dans *Un monsieur très vieux avec des ailes immenses*, (adaptation d'une nouvelle de G. G. Marquez) un cheval qui avait demandé deux mois de construction à deux personnes n'apparaissait que quelques secondes sur scène. Cela lui donnait une grande force. Il était magnifique, surprenant et violent. Il ne faut pas s'éterniser dans la contemplation. Les objets ont quelque chose à dire dans un temps de vie très court. Si on s'arrête sur un objet, on casse l'illusion, on sort de l'histoire.

Comment nourrissez-vous votre imaginaire?

Je vois beaucoup de spectacles qui ne sont pas forcément de la marionnette. Je peux m'arrêter à des détails. J'ai été par exemple fascinée par l'utilisation des lumières dans *Secret* de Johan Le Guillerm et ai demandé à son éclairagiste, Hervé Gary, ce créer celles de *Spartacus* pour rompre avec le traditionnel plafond de projecteurs. Il a inventé un système génial à base de réflecteurs qui renvoient la lumière sur des sortes de boucliers motorisés qui s'intègrent au spectacle. La lumière devient un objet, un élément dramatique, et c'est magnifique. Mais ce qui me nourrit plus encore que le théâtre est la littérature. Je suis une grande lectrice et presque toutes mes créations sont des adaptations de romans. J'ai été très marquée par la lecture de *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez. Tout devenait possible: les morts côtoient les vivants, un personnage peut rapetisser puis devenir un géant, d'autres s'envoler... L'esthétique un peu baroque de mon théâtre lui doit beaucoup. J'ai découvert avec ce roman que tout était finalement possible, qu'on pouvait s'éloigner du réalisme tout en parlant quand même de la réalité.

Aujourd'hui ce sont de nouveaux projets qui m'animent et en particulier La création d'un Centre Européen pour la Marionnette contemporaine et le Théâtre d'objets qui verra enfin le jour en 2014 à Dunkerque (Nord de la France) après une phase de travaux nécessaires à un beau projet architectural étonnant sur lequel nous travaillons: 4000 m<sup>2</sup> de locaux qui abriteront des salles de répétitions, des ateliers de construction énormes, un atelier d'arts graphiques, un lieu d'exposition, des bureaux, ... Un lieu original pour les artistes du monde entier qui travaillent sur la Marionnette contemporaine. Un lieu de formation également pour les artistes mais aussi pour le public.

Extrait d'une récente interview:

**DM: Le théâtre c'est une vocation?**

Si l'on parle d'un fort penchant à... Oui. Si l'on parle de destin, non.

J'aurais certainement pu faire un autre métier. Et puis, je me suis déjà posé la question: Est ce que je saurai faire autre chose?... Oui, je crois. Je pourrai facilement me passionner pour quelques autres projets à condition qu'ils soient porteurs de challenges, hors routine, hors quotidien.

**DM: De la sculpture au théâtre, il n'y a qu'un pas?**

C'est plus qu'un pas! Il m'a fallu trois à quatre ans avant de faire du théâtre à la sortie des Beaux Arts. Quelques détours comme infirmière en psychiatrie, puis un passage important dans une compagnie de rues que nous avions créé avec quelques fous furieux. Finalement le théâtre a pris de plus en plus de place dans ma vie. J'ai oublié la sculpture, Et j'y suis revenue avec La Licorne. Le Théâtre et les Arts Plastiques restent très liés pour moi.

**DM: Comment en arrive t on à fonder une compagnie et à faire seule son propre cheminement?**

J'ai fondé une compagnie parce que je ne trouvais pas dans les compagnies existantes à l'époque ce qui me passionnait artistiquement. C'est-à-dire cette écriture théâtrale où le masque, l'objet, le comédien «marionnettisé» me sont indispensables.

Et puis je n'étais pas seule. Nous avons été quelques uns à croire à cette forme théâtrale où l'image, l'objet sont un texte. Des directeurs de salles m'ont fait confiance. Si le chemin de La Licorne n'a finalement pas bougé dans ses choix artistiques, nous avons été précurseurs dans cette forme théâtrale. Le chemin a été long. Jamais gagné. Surtout quand on est une femme. Les obstacles ont été rudes.

J'ai donc travaillé, beaucoup. J'ai fait des milliers de kilomètres pour convaincre. Mais le public était de plus en plus nombreux, enthousiaste et m'a toujours suivi. C'est grâce à lui que je poursuis ce qui reste toujours un combat.

**DM: Que vous ont appris toutes ces années de travail depuis votre 1<sup>er</sup> spectacle en 1986 *Le Marathon*?**

A ne jamais rien lâcher.

**DM: Vos influences stylistiques?**

Kantor avec son spectacle «La classe morte»: un choc plastique, Ariane Mnouchkine pour ses spectacles populaires et exigeants, Fellini pour sa démesure et surtout l'écrivain Gabriel García Márquez pour son univers baroque et onirique. Tinguely dans ses sculptures et machines.

**DM: Le théâtre de rue et le cirque sont pour vous des références?**

Ce qu'à fait le Royal de Luxe, ce que fait aujourd'hui François Delarozières avec ses machines ne sont pas à proprement parler une référence, mais ils font partie de ma famille artistique. «le Petit Cirque» de Calder est une belle référence dans la naïveté, l'artisanat, la poésie. Je suis touchée par les réalisations monumentales comme par les miniatures. Plus que le cirque, les arts forains me passionnent.

**DM: votre engagement professionnel est totalement lié à votre compagnie?**

Oui.

**DM: Quelles sont les difficultés que vous rencontrez dans votre métier?**

J'aurai tendance à dire qu'il n'y a que des difficultés!

La plus grande difficulté est certainement de n'avoir aucune certitude ni sur le présent, ni sur l'avenir. C'est un métier plein de doutes, de trous noirs, de renoncements.

Heureusement il y a quelques pépites inoubliables avec le public, des moments de pur bonheur dans la rencontre, des instants magiques dans les répétitions qui font oublier ces difficultés liées à la précarité, aux urgences quotidiennes, au stress, à l'angoisse ne pas être à la hauteur. Le manque de temps dans la création est une vraie difficulté également.

**DM: Depuis quand la Licorne était elle installée dans les anciens bâtiments de l'aéronef de la rue Colson à Lille que vous avez quitté fin 2012 pour Dunkerque?**

Depuis un peu plus de dix ans. Un lieu magnifique, chargé d'histoire. Un lieu qui nous a fait rêver, qui nous a permis de travailler et d'inventer même si le froid glacial de cette salle extraordinaire nous a trop souvent gelé les os. Nous avons déménagé 13 semi-remorques d'objets, de matériaux accumulés, de vestiges d'anciens spectacles, et puis les décors de tous les spectacles qui tournent encore! Comme les forains, nous emmenons tout avec nous.

C'est mon histoire. Et puis les matériaux, ce sont des sources d'inspiration... Alors on ne jette rien. Je me dis souvent qu'un jour il faudra trier, un jour... A Dunkerque, notre entrepôt de 1000M2 est plein!

**DM: La Licorne, c'est une équipe fidèle, mais sur quels critères engagez vous de jeunes comédiens?**

Il faut qu'ils aiment évidemment la manipulation d'objets, qu'ils aiment le masque qu'ils soient des créateurs inventifs et généreux, qu'ils sachent créer un monde avec un bout de ficelle et puis aussi qu'ils sachent vivre une aventure théâtrale collective dans des tournées longues que nous avons. Je demande beaucoup aux comédiens, aussi leur énergie, leur enthousiasme autant que

leur qualité d'interprétation sont importantes. Comment je les engage? Après un stage, une audition? Pas forcément. Je ne sais pas. Est-ce que j'ai envie de passer un long moment de ma vie avec cette personne? Est-ce qu'elle a de l'imagination? De l'humour? Du cœur? Est elle déjà «bétonnée»? A-t-elle un ailleurs à offrir? Est elle courageuse? Joyeuse? Est elle plus intéressée par les cachets que par un travail théâtral qui oblige à être «derrière» l'objet ou le masque qui demande humilité et engagement total? Il y a une part d'intuition. J'ai de vraies belles surprises à rencontrer de jeunes comédiens.

## Na Estrada – minha vida como criadora teatral<sup>1</sup>

Yael Rasooly  
(Israel)

*How lovely* (2009). Direção de Yael  
Rasooly. Foto de Eldad Maestro.



*Paper cut* (2010).  
Direção de Yael  
Rasooly. Foto de  
Boaz Zippor.

*The house by the lake*  
(2011). Direção de Yael  
Rasooly e Yaara Gold-  
ring. Foto de Nir Shaani.



<sup>1</sup> Tradução de Marisa Napolini, doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, e Marcos Heise, jornalista, graduado em Comunicação Social.

**Resumo:** O texto apresenta a trajetória da atriz, diretora e cantora israelense Yael Rasooly. A artista reflete sobre a sua formação artística, evidenciando o papel desempenhado pela família; pela Escola de Teatro Visual de Jerusalém; pela música erudita e música pop; pelo cinema e por diretores teatrais. Analisa o seu processo de criação, a opção por trabalhar como solista, e o desafio de interpretar diversas personagens no mesmo espetáculo. Num tom ao mesmo tempo analítico e confessional, o texto possibilita conhecer as opções profissionais e artísticas da autora.

**Palavras-chave:** Teatro de animação. Yael Rasooly. Processo de criação.

**Abstract:** The paper presents the trajectory of the Israeli actress, director and singer Yael Rasooly. She reflects on her artistic education revealing the role played by her family; by the School of Visual Theater of Jerusalem; by classical and pop music; by cinema and by theater directors. She analyzes her creative process, the decision to work as a soloist, and the challenge of interpreting various personalities in a single play. In a tone simultaneously analytical and confessional the text presents the author's professional and artistic options.

**Keywords:** Puppet Theatre. Yael Rasooly. Creation process.

Eu sou Yael Rasooly, bonequeira, cantora, diretora de teatro, *designer*, professora, mulher. Este artigo sobre o meu trabalho e o meu percurso foi quase todo escrito em quartos de hotel, em trens, em aviões e aeroportos. Nos últimos anos da minha vida, eu tenho viajado intensamente por todo o mundo com os meus

diversos espetáculos.

Eu devo admitir que não gosto de descrever o meu trabalho. Com muita frequência, me pedem para definir e explicar o que eu faço. Não dá pra explicar, não dá pra apreender pelo YouTube, tem que ser experimentado ao vivo, na escuridão de um teatro. Esse é o poder deste meio, é uma viagem pessoal para o espectador, e é transitório – ganha vida por uma hora e termina. No entanto, fico feliz com a oportunidade de escrever aqui e compartilhar histórias de minha formação, na esperança de que isso possa lançar alguma luz nos bastidores da minha vida e carreira. Escrever neste momento me levou a parar e olhar para a minha jornada até aqui, a fazer uma autoanálise do meu processo de trabalho, a perceber as influências de onde eu vim, as escolhas profissionais e pessoais que eu fiz, o papel do acaso, talvez do destino e, definitivamente, da batalha.

Vamos começar pelo presente. Eu estou em um quarto de hotel na França, em turnê com o *one woman show* que eu criei em 2009-10, chamado *Paper cut*. *Paper cut* é uma performance sobre uma secretária ultra-eficiente, Ruth Spencer. O espetáculo gira em torno da mesa de Ruth, que se torna um palco, enquanto os materiais de escritório e papéis se transformam em cenário e em personagens em suas fantasias românticas sobre seu chefe, Richard McCormick, que não percebe o seu amor por ele. O espetáculo é inspirado no cinema preto e branco, o mundo do cinema de Hitchcock e o glamour das estrelas de Hollywood da época. É a primeira produção que fiz depois dos meus estudos, uma grande lição de como trabalhar sem o abrigo, o apoio e as condições acolhedoras que eu tinha dentro da academia.

No início, eu tinha a intenção de fazer uma grande produção, com vários bonequeiros e uma cenografia complexa. Mas isso se revelou ser muito acima das minhas posses no momento, tanto financeiramente quanto do ponto de vista da produção. Eu estava vivendo em um pequeno apartamento em Tel Aviv, vendendo sorvete para pagar minhas contas, o que era tão deprimente



quanto parece. Eu tinha selecionado para a minha pesquisa fotos de estrelas como Marlene Dietrich, Greta Garbo e Cary Grant, de quem eu comecei a fazer pequenas maquetes do espetáculo com o qual eu sonhava, e que parecia muito distante. Mas aos poucos, à medida que eu fotocopiava, recortava e colava, comecei a brincar com os materiais em minhas mãos. Exatamente nesse ponto, eu tive a oportunidade de participar de um *workshop* de teatro de objetos por alguns dias com a fantástica artista belga Agnes Limbos, organizado pelo Train Theater de Jerusalém. Eu trouxe esses materiais para a oficina, e nas poucas horas que tivemos para apresentar um pequeno solo usando objetos, a linguagem do *Paper cut* nasceu. Todo um universo e uma história poderiam ser criados com meios mínimos e pobres, traduzindo a linguagem cinematográfica e os clichês através de um formato totalmente *low tech*. E o mais importante, eu poderia ensaiar na minha pequena sala de estar e na cozinha!

Nos meus espetáculos, o ator nunca é um bonequeiro “escondido”, mas sempre o protagonista que cria os mundos imaginários e loucos a partir de uma necessidade profunda, geralmente a fim de escapar de uma realidade cinzenta e difícil. Quando eu invento uma personagem, eu tento definir qual é a sua fraqueza. Qual é a fragilidade que ela tenta esconder?

Em cada produção, eu uso métodos, técnicas de bonecos e linguagem visual diferentes. Mas deixar que os materiais e os objetos em si me guiem, afrouxando o controle sobre eles, é uma ferramenta fundamental na minha forma de trabalhar. Eu começo a desenvolver uma história na minha cabeça, a sentir o coração do espetáculo, e ao mesmo tempo tenho que jogar com o que os objetos e bonecos podem dar para perceber o que realmente funciona. Um querido professor me disse uma vez que você só cria um espetáculo em toda a sua vida. A técnica e todos os outros elementos podem mudar, mas é sempre o mesmo tema e a mesma essência que você busca.

*Paper cut* já foi apresentado em mais de 40 festivais

internacionais nos últimos três anos, em toda a Europa, América do Norte e Extremo Oriente. Ele ganhou vários prêmios internacionais, como o “Melhor Conceito e Realização Artística” no Festival Internacional de Marionetes em Pécs (Hungria), “Grand Prix” no Festival Internacional de Bonequeiros Solistas em Lodz (Polônia) e o Prêmio de Excelência de Espetáculo Solo no Fringe Festival de Nova York.

Eu acho que já apresentei o espetáculo em torno de 300 vezes. Eu posso dizer, honestamente, que nunca me canso ou fico entediada de apresentar. Pelo contrário, cada apresentação é uma oportunidade de encontrar novas nuances, de ser mais precisa, técnica e emocionalmente. Frank Soehnle, um bonequeiro brilhante da Alemanha e co-fundador da Figuren Theater Tübingen, uma vez me deu uma resposta que permanece comigo até hoje. No início da minha carreira, eu vi a sua famosa produção solo *Flamingo bar*, que ele executa com um virtuosismo inacreditável. Fiz-lhe uma pergunta comum: quanto tempo você levou para criar este espetáculo? Sua resposta foi 11 anos, os poucos anos que ele gastou construindo o espetáculo e, em seguida, os anos que ele passou apresentando. Hoje, eu sei o que ele quis dizer. Um espetáculo é um ser vivente. Eu nunca deixo de trabalhar nele. E, claro, o encontro com novos públicos a cada noite torna cada apresentação diferente. Se eu não me apresentar por uma semana ou duas, eu realmente sinto falta da minha personagem. Ela pode expressar lados da minha personalidade que não podem e não conseguem vir à tona na minha vida cotidiana. Definitivamente, ela é inspirada em mim e na minha biografia, mas ela ousa expor a si mesma verdadeiramente, sua fraqueza e seus desejos, razão pela qual as plateias são tão tocadas por ela. Uma coisa engraçada e estranha sempre acontece comigo em turnê. Depois do espetáculo, eu e minha equipe sentamos em um restaurante perto do teatro para comer, e as pessoas vêm até mim, às vezes em uma língua que eu não falo, e perguntam de onde elas me conhecem. Eu pareço familiar para elas. Elas tinham acabado de me ver apresentando o

espetáculo solo (!), mas elas não fazem a conexão.

Normalmente, eu escrevo e faço meus espetáculos em inglês. Alguns anos atrás, eu comecei a criar também versões inteiras em francês, para que eles sejam mais acessíveis para o público na França, embora na época eu não falasse uma palavra de francês. Eu acredito que esta habilidade é devida em grande parte ao meu rigoroso treinamento em música clássica. O uso de linguagem falada é necessário no meu trabalho, não posso ficar só na esfera visual. Em *Paper cut*, por exemplo, tem texto do início ao fim, sem parar. Então, o que acontece quando eu sou convidada a me apresentar a um público que não fala inglês nem francês? As primeiras vezes que eu recebi esse tipo de convite para o *Paper cut*, para apresentações na Europa Oriental, fiquei um pouco preocupada. Mas no final os espetáculos foram um grande sucesso. Quando eu busquei uma explicação para isso, eu percebi que é a intensidade dos elementos visuais que conta a história, a musicalidade e também a simpatia criada pela personagem, retratando emoções e condições humanas básicas que podem ser relacionadas sem a necessidade de palavras.

*Paper cut* fala sobre a fome de amor e a desilusão de fantasias românticas. Até onde vamos em nossa mente para pintar a realidade que desejamos ter, procurando nos lugares errados, e o momento doloroso, mas crucial, de abrir os olhos para ver isso. Embora o espetáculo tenha momentos pesados e tristes, o impacto geral é leve e bem humorado. Eu mesma estou surpresa com isso, eu nunca pensei que eu tivesse habilidades cômicas ou que me interessasse por isso. Normalmente, os meus trabalhos e a arte que me inspira pertencem a um universo mais sombrio, de horror. O diretor teatral polonês Tadeusz Kantor e seu teatro de trauma e memória tiveram um enorme impacto sobre mim. Filmes que motivaram e influenciaram o meu trabalho são, por exemplo, *Gritos e sussurros*, de Ingmar Bergmann, *A dupla vida de Véronique*, de Krzysztof Kieslowski, *O sol enganador*, de Nikita Mikhalkov, *Twin Peaks – Os últimos dias de Laura Palmer*, de David Lynch, *O bebê de Rosemary*, de Roman Polanski. Como você pode ver nesta

curta lista, estes são filmes sombrios e pesados, do tipo que te deixa assombrado. Os cantores que até hoje me atraem são aqueles que foram motivados por muito sofrimento e força, como Nina Simone e Edith Piaf.

O humor costumava ser apenas uma técnica para mim, para deixar o público relaxado e confiante para que eu pudesse enfiar a faca mais fundo no coração do espectador, por assim dizer. Mas, apresentando *Paper cut* a tantos públicos, percebi o prazer de criar uma peça cômica. Primeiro de tudo, eu posso ouvir o meu público. Eu posso senti-los mais perto de mim quando eles estão rindo e não quando eles estão prendendo a respiração no escuro. Foi através deste espetáculo e da sua intensa turnê que eu desenvolvi a relação que eu tenho como atriz com o meu público. A cada apresentação, eu tinha mais liberdade para improvisar. Muitas coisas inesperadas aconteceram comigo no palco, como apagões elétricos, erros dos técnicos de luz e som, “mau comportamento” de membros da plateia, os meus próprios erros e até mesmo acidentes físicos. Disso tudo, eu aprendi duas coisas importantes: a primeira é que, no palco, em momentos de crise, outra personagem surge de dentro de mim, com um poder e uma desenvoltura que eu não sabia que tinha. A reação esperada de pânico e medo não entra em cena. E, às vezes, nestes momentos, as melhores ideias aparecem e depois são incorporadas ao espetáculo. A segunda constatação é a de que não há nada que uma plateia ame mais do que ver um ator em uma situação REAL de perigo e vê-lo sair por cima. Durante uma apresentação de *Paper cut* na qual a eletricidade de repente acabou, deixando o lugar sem luz e som, decidi continuar. Algumas pessoas da plateia vieram ao palco e iluminaram os objetos com os seus celulares e fizeram parte da paisagem sonora. Em outro espetáculo, *A casa do lago*, eu escorreguei e caí em um buraco no palco. Foi uma lesão dolorosa, mas a adrenalina do espetáculo me fez seguir em frente e canalizar essa dor na canção no final dramático e chocante do espetáculo. Desde esse dia, a memória da dor ficou gravada na minha atuação naquela cena

final, aumentando o poder emocional necessário para aquele momento.

Esculpir sua própria carreira neste negócio é uma coisa muito complicada, mas não tem outro jeito. Não existem regras ou um curso a seguir. Se você quer se tornar um médico, você vai estudar e fazer uma especialização, estágio, começar a trabalhar em um hospital, etc. Mas como se tornar um bonequeiro, uma pessoa que cria e circula com produções independentes?

Eu nasci em Jerusalém em 1983, a terceira de quatro filhos. Os meus pais, médicos que trabalham duro, são ambos nascidos em Israel, mas vieram de famílias com um histórico muito diferente. O lado da minha mãe vem principalmente da Polônia, a minha avó veio para o que hoje é Israel antes da Segunda Guerra Mundial, e meu avô é um sobrevivente de Auschwitz. Muitos membros da família deles foram assassinados durante a guerra por serem judeus. O lado do meu pai, uma família judia do Iraque, também sofreu muita perseguição e fugiu para Israel no início dos anos 1950, depois que o país foi fundado. Meus pais foram criados à sombra desse passado e das dificuldades de um país jovem constantemente em guerra. Os dois tinham uma forte afinidade com as artes. Minha mãe tocava piano e era uma excelente pintora, meu pai era um violinista clássico muito talentoso que aprendeu a tocar sozinho e, assim, pôde se distanciar um pouco da grande pobreza que ele enfrentou. Mas ambos cumpriram as expectativas colocadas sobre eles, de se tornarem médicos, abandonando a arte como profissão. A educação para seus filhos e, especificamente, uma sólida educação musical foi uma prioridade e, na verdade, foi o treinamento mais completo que já tive. Eu toquei piano desde 5 anos de idade, me apresentando em audições e competições, e aos 8 anos comecei a minha formação vocal. Minha família e eu moramos no Canadá quando eu tinha entre 6 e 9 anos de idade.

Esses anos foram muito importantes para mim e para minha formação, com muitas influências positivas. Foi muito difícil voltar para Israel depois, e eu considero que lá é minha casa. Até

hoje, esse conflito existe dentro de mim. O universo israelense para uma criança de 9 anos de idade era um ambiente muito duro e até mesmo violento, e retornar a ele depois de viver na educada e leve Toronto foi um choque cultural. Eu era sempre a estranha, tímida e introvertida. Entrei em um coro infantil reconhecido, onde minha vida de artista itinerante realmente começou. Eu tinha 10 anos durante a primeira turnê que fiz para a Alemanha e Polônia, para participar de um concerto muito exigente com a Filarmônica de Berlim. Nos sete anos que se seguiram, eu cantei em centenas e centenas de concertos. Mas também aqui, por trás das conquistas brilhantes, a realidade interior era bem diferente. Quando eu olho para trás e revejo este período da minha infância e tento focar na emoção que eu tinha em ensaios ou no palco, eu percebo que, mais do que tudo, era o medo. Medo de cometer um erro, não estando alinhada com as outras meninas, não atingindo a nota alta, sem respirar no lugar certo. Todos tínhamos muito medo do condutor do coro. Lembro-me de apresentações inteiras nas quais eu fingia cantar, mas apenas movia os lábios em silêncio, para não arriscar cometer um erro. E quando um de nós tinha a “sorte” de ser escolhido para fazer um solo, havia um preço alto a pagar por causa do ciúme e da rivalidade de todos os demais. Assim, não é de se admirar que, aos 18 anos, quando eu tive que decidir qual direção tomar, eu tivesse muitas dúvidas em relação à carreira de cantora de ópera. É por isso que a arte do teatro de bonecos foi tão significativa para mim quando eu a descobri, anos mais tarde. Ela despertou o meu desejo de expressão individual – eu poderia criar minhas próprias regras e eu também poderia quebrá-las sempre que eu quisesse. As habilidades técnicas que eu adquiri como cantora clássica, bem como o meu criticismo em relação a esta formação dura e rigorosa, poderiam encontrar o seu próprio caminho nas histórias que eu desvendava. Mas ainda fiquei vários anos perdida antes de encontrar este caminho.

Normalmente, as mulheres de Israel, assim como os homens, têm que fazer o serviço militar com a idade de 18 anos, mas eu fui

dispensada. Depois de um ano começando e parando de estudar em várias instituições, como a academia de música, artes plásticas, interpretação, e até uma tentativa de estudar Ciências, eu resolvi estudar cenografia. Fazia sentido, pois as minhas habilidades visuais eram muito fortes, e dessa forma eu achei que eu ainda podia ficar perto dos mundos pelos quais eu me sentia atraída, como a ópera e o teatro, mas sem os elementos que eu considerava destrutivos.

Eu me mudei para Londres para estudar no Central Saint Martins College of Art and Design (Faculdade de Arte e Design), mas logo percebi que não era o que eu estava procurando. Eu ficava imaginando quantos criadores, mesmo depois de anos subindo na carreira, realmente conseguiam fazer o que queriam ou só executavam a visão de seus diretores. Além disso, eu não conseguia me distanciar de palco e da atuação. Durante esta estadia difícil em Londres, vi um espetáculo de bonecos e decidi pesquisar esse gênero na internet. Escrevi para Penny Francis<sup>2</sup>, perguntando sobre esta profissão e onde era possível estudá-la. Eu não estava esperando uma resposta, mas ela respondeu de imediato e me encaminhou para a Escola Nacional Superior das Artes da Marionete de Charleville-Mézières. Infelizmente, eles tinham acabado de começar um novo ciclo, e o próximo seria no prazo de três anos. Eu procurei muito por um lugar que fosse interdisciplinar, e a Escola de Teatro Visual de Jerusalém sempre aparecia nas minhas buscas. Voltei para Israel com o coração pesado, sem imaginar o quanto seria bom este retorno.

Pouco antes de voltar, eu decidi ir ao Festival Mundial de Teatro de Marionetes de Charleville-Mézières em 2003. Em 10 dias, eu assisti a cerca de 60 espetáculos. Este foi o lugar onde eu realmente fiquei exposta ao campo do teatro de bonecos, especialmente para adultos, percebendo que talvez meu sonho

<sup>2</sup> Penny Francis é uma integrante importante da Unima, que vive no Reino Unido. Ela é um membro honorário da Central School of Speech and Drama da Universidade de Londres.

fosse possível. As duas apresentações que deixaram a impressão mais forte em mim foram *Frankenstein*, de Neville Tranter, e *Voyage d'hiver*, de Ilka Schönbein.

*Frankenstein* é uma adaptação do romance original de Mary Shelley. É um *one man show*, no qual Neville manipula todos os bonecos e também aparece em cena com um personagem com uma habilidade incrível. O espetáculo lida com a perda da inocência, com sonhos não realizados e com a relação entre amor e ódio. O momento mais intenso para mim foi o final do espetáculo. Tranter deixou os bonecos para trás e caminhou até a frente do palco, onde começou a cantar a ária de Perceval “Deixe-me voltar a congelar até a morte”. Ele, sozinho, pingando suor. Entre todas as apresentações musicais a que assisti, eu nunca tive a experiência do canto de forma tão relevante para a vida, de modo tão significativo.

*Voyage d'hiver* [Viagem de inverno] é um espetáculo genial em que Schönbein está em constante transformação. É uma visualização do trauma feminino. Lembro-me do impacto físico que teve no meu corpo e a sensação de que alguém neste mundo *sabe*. A sua atuação era fenomenal. E com essas impressões e outras de festivais, comecei meus estudos em Israel.

A Escola de Teatro Visual em Jerusalém é pequena, com muitos professores para cerca de 50 alunos no total a cada ano. Estudei toda uma gama de disciplinas – Concepção de Luz, Animação, Concepção de Bonecos, Edição de Som, Movimento, Atuação, Manipulação e Direção de Bonecos. Hoje, eu sei como é crucial ter todo o conhecimento técnico que eu adquiri lá. Atualmente, eu não faço mais tudo sozinha, mas eu domino a linguagem para expressar o que eu quero para os diferentes profissionais com quem trabalho. Nesta escola, eu fui incentivada a encontrar a minha própria expressão artística, com uma orientação muito próxima de um grupo fantástico de professores que me apoiou como artista em desenvolvimento e como uma jovem com muitas inseguranças, além da determinação e a paixão de aprender. Na verdade, foi mais do que uma escola. Ela era a minha casa, e eu

era com muita frequência a última a sair todas as noites. No meu terceiro ano, na escola eu criei *How lovely*.

*How lovely* é um espetáculo solo sobre uma criança solitária que está presa em um mundo adulto, e é estuprada por seu professor de música. Esta história horrível é contada através da voz gravada irônica e agridoce de um contador de histórias. O sentimento de culpa em relação ao abuso sexual que ela está experimentando é tão grande que ela tem mais medo de ser exposta do que do próprio trauma. Esse espetáculo provoca variadas e inesperadas reações da plateia. Às vezes, o público prende a respiração durante todo o espetáculo e mal consegue bater palmas no final. Esta é a principal impressão que eu tenho do público quando eu apresento na Europa, talvez porque o espetáculo critica a negligência em relação às crianças na sociedade burguesa. Quando eu apresentei em Bangkok, durante a cena do estupro as pessoas explodiram em gargalhadas. Às vezes, eu choco o meu público e às vezes o público me choca, fazendo-me refletir sobre o que o riso e o silêncio ocultam.

Aconteceu várias vezes de, depois de uma apresentação, mulheres e homens da plateia entrarem nos bastidores com a necessidade de falar comigo para me dizer que eles sabiam exatamente do que eu estava falando, que isso de certa maneira era a sua história. Esse é o poder de ser específico e pessoal em seu trabalho, poder ecoar na própria vida do espectador. O processo de *How lovely* evoluiu por si só. Quando entrei na sala de ensaio, eu sabia muito pouco sobre o que iria surgir. Eu só defini o jogo e as suas regras, não os movimentos. O que quer que acontecesse tinha as limitações que eu havia definido. Eu tinha uma cadeira, um estojo de *cello*, que às vezes eram os pais na história e, outras vezes, o professor de música e um boneco que eu tinha construído a partir de pedaços de instrumentos de cordas quebradas, tais como violino, viola, violoncelo, com um rosto de um instrumento de criança que eu havia moldado. A improvisação física me mostrou o caminho, e eu percebi que a história já estava escrita dentro de mim, um mundo impulsionado pela necessidade de manter a

superfície limpa, a conversa agradável e a verdade longe da visão. Não são apenas as exigências dos pais e as fantasias da criança que estão em jogo aqui, é a cultura doméstica de mentiras e segredos.

Para mim, o processo de criação é como estar com os olhos vendados em uma grande casa deserta. Eu ando às cegas, à procura de algo para agarrar, com uma maior sensibilidade para cada tipo de barulho, para cada som distante ou sombra que passa. Minha intuição me leva a encontrar as portas e entrar nos quartos dos meus sonhos, lembranças e pesadelos. Depois de um longo tempo, eu também encontro o interruptor de luz e tudo se torna visível – o mundo que eu criei no palco.

Ao longo da minha infância e adolescência, eu tive ondas de uma necessidade impulsiva de ler e ver todos os materiais sobre o holocausto que caíam nas minhas mãos. O silêncio que rodeava o passado da minha família me levou a fazê-lo. As horríveis músicas do holocausto que eu cantava quando era criança me ligavam de forma ainda mais profunda. Meu espetáculo *A casa do lago* foi a minha primeira tentativa de lidar com o trauma do holocausto.

Eu criei o espetáculo para o Fringe Festival de Akko, em Israel, em 2011, uma produção do Zira Performance Art Arena<sup>3</sup>, em Jerusalém. *A casa do lago* conta a história de três irmãs pequenas, em algum lugar da Europa Central durante a Segunda Guerra Mundial. Elas estão escondidas em um sótão, à espera de sua mãe. Trabalhar com uma catástrofe histórica poderia ter sido muito difícil de lidar, eu nunca passei fome, eu não fui arrancada da minha vida e da minha família, nunca testemunhei um assassinato. Mas *A casa do lago* também é um espetáculo sobre a infância roubada, com o que eu posso me relacionar bastante. É um drama sobre o ciúme entre irmãos com sua combinação confusa de amor e competitividade. O contexto histórico me possibilitou um quadro no qual esta relação poderia ser levada ao extremo. Apenas uma das três irmãs sobrevive, e ela convive com a culpa, tendo que

<sup>3</sup> Akko Festival é o maior festival *fringe* anual de Israel.

contar e reviver esta história estilhaçada.

Este espetáculo é o trabalho mais ambicioso que eu já montei em termos de produção, envolvendo 16 artistas talentosos. Ele circula entre os limites do cabaré musical e do teatro de bonecos contemporâneo para adultos. Minha parceira artística nessa produção foi a diretora e bonequeira Yaara Goldring, com quem eu comecei a trabalhar em colaboração quando éramos colegas na Escola de Teatro Visual. A linguagem de concepção e direção que compartilhávamos nos permitiu incorporar os nossos mundos, complementando as nossas habilidades mutuamente. Um dos muitos desafios que eu enfrentei nessa produção foi abdicar de dirigir. Eu tinha duas outras atrizes maravilhosas comigo na cena. Quando eu me dirijo em um espetáculo solo, eu posso me mover no meu próprio ritmo, as respostas às minhas perguntas surgem lentamente através do trabalho. Mas quando trabalho com e dirijo outras pessoas, eu tenho que estar sempre alguns passos à frente, e estar apta a dar respostas e uma direção, estar aberta às suas ideias e interpretação, mas manter a visão que eu tenho. Todos os aspectos da produção têm que andar juntos, simultaneamente – a escrita da dramaturgia, das canções, a criação da paisagem sonora, do cenário e dos bonecos, o desenvolvimento das personagens, a escolha da técnica de interpretação e forma de manipulação. Aqui novamente o método com o qual trabalhamos foi de definir as nossas limitações que delimitam o jogo: nós temos três irmãs, forçadas a se esconder em um quarto pequeno com três cadeiras pequenas, para onde cada uma leva sua boneca, a única posse da segura casa da família que lhes foi tirada. Cada boneca representa uma irmã. À medida que o tempo passa e o seu estresse emocional e físico aumenta, os seus corpos e as partes dos corpos das bonecas que estão se despedaçando se tornam uma coisa só. A lógica da realidade desaparece, substituída por um mundo imaginário que elas criam pra poder sobreviver em meio à escuridão. Uma placa que elas tiram do chão se torna uma barra de balé ou, em outra cena, uma janela que elas desejam ter. O fantasma de sua mãe

aparece por meio de uma caixa de presente vazia e lhes dá o último abraço e canta uma canção de ninar. Uma pilha de roupas se torna um príncipe que elas imaginam que vai amá-las e salvá-las, mas depois se transforma em um soldado de botas altas que as leva à morte ou tira sua inocência. Aqui, novamente, eu usei o humor como um meio de propor à plateia um jogo que foge ao controle.

Com frequência, me perguntam o que torna o meu trabalho israelense e de que forma a minha nacionalidade se reflete na minha criação. É difícil explicar a realidade de Israel para um observador externo. É um lugar acolhedor e fascinante, cheio de tensão e ansiedade, com um ciclo contínuo de violência absurda. Há um custo muito alto para os dois lados do conflito e para cada indivíduo. Tendo crescido em Jerusalém, eu vivenciei atos muito próximos de terror por terroristas suicidas. Também estou muito ciente do sofrimento infligido à população palestina. Minha arte me serviu tanto como um local de refúgio e sanidade muito necessários bem como um meio de evasão sobre o qual eu muitas vezes me questiono. Talvez, no meu trabalho futuro, eu seja capaz de repercutir com muito mais força os gritos e sussurros do lugar de onde eu venho.

Além de ser uma diretora de teatro e bonequeira, eu também tenho uma carreira como cantora. Eu encontrei novamente a minha voz e o prazer de cantar quando descobri o jazz e a música swing dos anos 1920 e 1930. Eu atuo com músicos em Israel e em todo o mundo. Algumas vezes, são bandas pequenas e, às vezes, são orquestras de 25 pessoas. As apresentações podem acontecer em bares minúsculos e íntimos para uma plateia de meia dúzia de pessoas ou na frente de milhares de espectadores. Em 2012, eu criei o *Gramophone show*, um show em que eu canto sozinha com um gramofone que viaja comigo. Eu canto os clássicos dos anos 1920 e 30 em inglês, francês e iídiche. Havia razões muito importantes para fazer esta produção musical. A primeira era o meu desejo de cantar sempre que eu quisesse. Uma vez que no momento eu estou viajando muito, fica complicado organizar a agenda com

outros músicos. E a segunda razão é que eu queria sair da caixa preta do teatro, de apresentar a minha arte só para as pessoas que normalmente consomem cultura. Por causa disso, o *Gramophone show* também funciona como um espetáculo de rua. O sistema de som e o microfone operam com baterias, ou seja, eu não tenho necessidades técnicas e posso ser totalmente independente. Eu posso compartilhar essa magia, a viagem de volta no tempo para a voz e a música do passado com as pessoas andando na rua, no caminho do trabalho, no meio da sua rotina diária. É um outro ponto de encontro entre vida e arte, realidade e fantasia.

Estas palavras finais foram escritas na Alemanha, no meu camarim, antes da próxima apresentação de *Paper cut*. O meu figurino de secretária está pendurado ao lado do espelho, o palco está montado, os objetos e os bonecos estão no lugar, e as luzes estão focadas. Dentro de uma hora, a plateia vai entrar e ocupar seus lugares. E, mais uma vez, nossa viagem vai começar.

## On the Road – My life as a Theater Creator

Yael Rasooly

(Israel)

I am Yael Rasooly, a puppeteer, a singer, a theatre director, a designer, a teacher, a woman. This article about my work and path, has been mostly written in hotel rooms, on trains, planes and airports. The last few years of my life I have been traveling intensely throughout the world with my different performances.

I must admit I do not like to describe my work. I am very often asked to define and explain what I do. It cannot be explained, it cannot be grasped on youtube, it must be experienced live, in the darkness of a theater. That is the power of this medium, it is a personal voyage for the spectator, and it is transitory - comes to life for an hour and is gone. Yet I am glad for this opportunity to write here, and share stories of my formation, in hope this may shed some light to the backstage of my life and career. Writing here has led me to stop and look at my journey this far, a self-examination of my work process, the influence of where I came from, of the professional and personal choices I have made, the role of chance, perhaps fate, and definitely struggle.

Let us begin in the present. I am in a hotel room in France, on tour with the one woman show I created in 2009-10, called **Paper Cut**. **Paper Cut** is a performance about a buttoned-up ultra-efficient secretary, Ruth Spencer. The whole performance is centered around Ruth's desk which becomes a stage, while her office materials and papers become the scenery and characters in her romantic fantasies over her boss, Richard McCormick, who takes no notice of her love for him. The show is inspired by the black and white cinema of the 40's, the cinematic world of Hitchcock and the Hollywood glamour stars of this era. It is the first production I made after my studies, a great lesson of how to work without the warm shelter, support and conditions that I had while being in an academy. Originally I had intended to make a large production, with several puppeteers, and intricate stage design. But this proved to be far above my means at the time, both financially, and production-wise. I was living in a small apartment in Tel Aviv, selling ice cream to pay my bills, which was as depressing as it sounds. I had collected for my research photos of stars such as Marlene Dietrich, Greta Garbo, and Cary Grant, from which I began to make small models of the show I dreamt of, which seemed far far away. Slowly, while photocopying cutting and gluing, I began to play with the materials in my hands. At exactly that point I had the chance to attend an object theater workshop for a few days with the fantastic Belgium Artist Agnes Limbos, organized by the Train Theater in Jerusalem. I had brought these materials to the

workshop and in the few hours we had to present a small solo using objects, the language of Paper Cut was born. An entire story and universe could be created with such minimal and poor means, translating cinematic language and clichés to absurd “low tech”. And very importantly- I could rehearse in my small living room and kitchen!

In my shows the performer is never a “hidden” puppeteer, but always the main protagonist that creates the imaginary and crazy worlds from a deep need, usually in order to escape a grey and difficult reality. When I invent a character I try to define what is her/ his weakness? What is the fragility they try to hide?

In each production I use different methods, puppetry techniques and visual language. Nevertheless, letting the materials and objects themselves lead me, and loosening the control over them, is a fundamental tool in the way I work. I start to develop a story at the back of my mind, to feel the heart of the show, and at the same time I must play with what the objects and puppets can give, to realize what actually works.

A dear teacher told me once that you only create one show all your life. The technique and all the other elements may change, but it's always the same theme and essence you search for.

Paper Cut has been performed in over 40 International festivals in the past 3 years, all over Europe, North America and the Far East. It has won several International awards such as “ Best Artistic Concept and Realization” at the International Puppetry Festival in Pécs (Hungary), “Grand Prix” at the International festival of solo puppeteers in Lodz (Poland), and the Excellence Award for a Solo Show at the NY Fringe Festival.

By now I think I have played the show around 300 times. I can honestly say I'm never tired or bored of playing it. On the contrary every show is an opportunity to find new nuances, to be more precise technically and emotionally. Frank Soehnle, a brilliant puppeteer from Germany and co- founder of the 'Figuren Theater Tübingen' once gave me an answer that has remained with me since. At the beginning of my career I saw his famous solo production “Flamingo bar” which he performs with unbelievable virtuosity. I asked him a common question- how long did it take you to create this show? His response was 11 years- the few years he spent building the show and then the years he has performed it. Today I know what he meant. A performance is a living breathing creature. I never stop working on it. And of course the encounter with new audiences each night makes it a different show. If I don't play it for a week or two I actually miss my character. She can express sides of my personality that do not and cannot surface in my everyday life. She is definitely inspired by myself and my biography, but she dares to truly expose herself, her weakness and desires, which is why audiences are so moved by her. A

funny and strange thing keeps happening to me on tour. After the show my team and I may be sitting in a restaurant close to the theater to eat, and people come up to me, sometimes in a language I do not speak, and ask where they know me from. I look familiar to them. They had just seen me perform an entire solo show (!) but they do not make the connection.

Usually I write and perform my shows in English. A few years ago I started creating also entire versions in French, for them to be more accessible to audiences in France, even though at the time I did not speak a word of French. I believe this ability is greatly due to my strict classical music training. Use of spoken language is necessary in my work, I cannot only remain in the visual realm. In Paper Cut for example, there is text from beginning to end, non-stop. So what happens when I am invited to play in front of an audience that doesn't speak English or French? The first times I received such invitations for Paper Cut, for performances in Eastern Europe, I was rather worried. But the shows in the end were a great success. When I looked for an explanation for this I realized that it is the intensity of the visual elements that tell the story, the musicality and also the sympathy created by the character, portraying basic human emotions and condition that can be related to without the need of words.

**Paper Cut** speaks about the hunger for love, and disillusionment of romantic fantasies. How far we go in our mind to paint the reality we wish to have, looking in all the wrong places, and the painful but crucial moment of opening your eyes to see this. Although the show has heavy and sad moments, the overall impact is light hearted and humorous. I myself am surprised by this; I never thought I had much comic ability or that it interested me. Usually my works and the art I'm inspired by belong to a darker, horrific universe; The Polish Theater Director- Tadeusz Kantor and his theater of trauma and memory have had a tremendous impact on me. Films that motivated and moved me in my work are for example *Cries and Whispers*, by Ingmar Bergmann, Krzysztof Kiełowski's films such as *La Double Vie de Veronique*; Nikita Mikhalkov's *Burned by the Sun*, David Lynch's *Fire Walk with me*, Roman Polanski's *Rosemary's Baby*. As you can see from this short list, these are dark and heavy films, the kind that leave you haunted. The singers that attract me to this day are ones that were motivated by much suffering and force, such as Nina Simone and Edith Piaf.

Humor used to be only a technique for me, to make the audience relaxed and unsuspecting so I could stab the knife deeper into the viewer's heart, so to speak. But through performing Paper Cut to so many audiences, I realized the pleasure of creating a comic piece. First of all, I can hear my audience. I can feel them closer to me when they're laughing rather than when they're holding their breath in the dark. It is mostly through this show and its intense touring that I developed the



relationship I have as a performer with my public. From show to show I took more liberty to improvise. Many unexpected things have happened to me on stage, such as electricity black-outs, errors of the light and sound technicians, “disbehaving” audience members, my own mistakes and even physical accidents. From this I have learnt two major things: the first is that on stage, in moments of crises, another character from inside me is revealed, with a power and resourcefulness I didn't realize I had. The expected reaction of panic and fear do not enter the picture. And sometimes in these moments the best ideas arrive, which from then on are incorporated in the show. The second realization was, that there is nothing an audience loves more than to see a performer in a REAL situation of distress and having them emerge with the upper hand. During a performance of Paper Cut where the electricity suddenly shut down, leaving no light and sound, I decided to keep going. I had members of the audience come on stage and light the objects with their mobile phones, and become part of the soundscape. During another performance “The House by the Lake” I slipped and fell in a hole on the stage, sustaining a painful injury, but the adrenaline of the show made me go on, and channel this pain into my singing at the dramatic and shocking finale of the show. To this day the memory of that injury has been engraved into my acting in that final scene, enhancing the emotional power needed for that moment.

Hand carving your own career in this business is a very tricky thing, but there is no other way. There are no rules or course to follow. If you want to become a doctor you go and study, and then do your specialization, internship, begin working in a hospital etc etc. But how do you become a puppeteer, a person that creates and tours independent productions?

I was born in Jerusalem in 1983, the third of four children. My parents, hard working physicians were both born in Israel but came from families of a very different background. My mother's side is mostly from Poland, my grandmother managed to come to Israel before the 2<sup>nd</sup> world war, and my grandfather is a survivor of Auschwitz. Many members of their family were murdered during the war for being Jews. My father's side, a Jewish family from Iraq, also suffered much persecution and fled to Israel In the early 50's after the country was founded. My parents were brought up in the shadow of this past and hardships of a young country in constant war. They each had a strong affinity to the arts; my mother played the piano and was an excellent painter, my father was a highly talented classical violinist who, to a great extent, taught himself to play, and thus could distance himself from the great poverty he faced. But both of them followed the expectations set upon them, in the path of becoming doctors, leaving art as a profession far behind. Education for their children, and specifically a strong musical education, was a high priority and in fact the most thorough training I ever had. I played the piano

from age 5, appearing in concerts and competitions, and at the age of 8 began my vocal training. My family and I moved from Israel to Canada when I was between the ages of 6 to 9. These few years were very important and shaping for me, with many positive influences. It was very hard to come back to Israel afterwards and consider it my home. To this day this conflict exists inside me. The Israeli went to as a 9 year old child had a very harsh and even violent environment, and returning to it from polite and mild Toronto was no less than a cultural shock. I was always the outsider, shy and introvert. I was sent to a prestigious children's choir, where my life as a touring performer actually began. I was 10 years old during the first tour we had to Germany and Poland, for a highly demanding concert with the Berlin Philharmonic. In the next 7 years that followed I sang in hundreds and hundreds of concerts. But here too beneath the shiny achievements, the inner reality was quite different. When I look back at this period in my childhood and try to focus on the emotion I had in rehearsals or on stage, I realize that more than anything it was fear. Terror of making a mistake, not being in line with the other girls, not reaching the high note, not breathing in the right place. We were all very much afraid of the head of the choir. I can remember entire concerts where I pretended to sing but was just moving my lips in silence, not to risk making a mistake. And when one of us was "fortunate" enough to have been chosen to sing a solo, this came with a heavy price of jealousy and rivalry at every corner. So it is no wonder that by the age of 18, when I had to decide which direction to take, the career of an opera singer came with many doubts. This is why the art of puppetry was so relevant to me when I finally discovered it, years later. It triggered my desire for individual expression - I could make my own rules, and I can also break them whenever I wish. The technical abilities I gained as a classical singer as well as my criticism towards this harsh and strict upbringing, could find their way into the stories I unravel. But it still took several years of being lost before finding this path.

Normally in Israel women as well as men have to do military service at the age of 18, but I was exempt from this. After a year of beginning and stopping several institutions such as the music academy, fine art, acting studies, even applying for studies in Science, I came up with the idea of studying stage design. It made sense since my visual skills were very strong, and this way I thought I could still stay close to the worlds I was still attracted to as opera and theater, but without the elements that I found destructive.

I moved to London to study at Central St Martin's College of Art and Design, but very fast I realized it wasn't what I was looking for. I doubted how many designers, even after years climbing up the professional ladder, really get to do what they want and not only to carry out the visions of their directors. In addition, I could not distance myself from stage and performing. During this rather miserable

time in London I saw a puppetry performance and decided to look up this genre on the internet. I wrote to Penny Francis<sup>1</sup>, asking about this profession and where one can study it. I was not expecting an answer but she replied right away and referred me to the puppetry school of Charleville-Mézières. Unfortunately, they had just started a new cycle of students, and the next one would be in three years. I searched and searched for a place that is interdisciplinary, and “The School of Visual Theater” in Jerusalem kept coming up in my search. I returned to Israel with a heavy heart, not knowing how fortunate I would be to do so.

Just before I returned, I decided to go to Charleville-Mézières for International puppet festival in 2003. In 10 days I watched about 60 shows. This is where I truly was exposed to the field of puppetry and specifically puppetry for adults, realizing that perhaps my dream was possible. The two performances that left the strongest impression on me were Neville Tranter's *Frankenstein* and Ilka Schönbein's *Voyage d'hiver*.

*Frankenstein* is an interpretation of the original novel by Mary Shelley. A one man show where Neville manipulates all the puppets, as well as appearing as a character himself with incredible skill. It deals with the loss of innocence, unfulfilled dreams, and the relationship between love and hate. The most intense moment for me was at the end of the show. Tranter left the puppets behind and walked to the front of the stage where he began to sing the Aria by Percel "Let me freeze again to death". Just him, alone, dripping sweat. Among all the musical performances I saw I never experienced singing so relevant to life, so meaningful.

*Voyage d'hiver* is an ingenious performance in which Schönbein is in constant transformation. It is a visualization of feminine trauma. I remember the physical impact it had on my body and the feeling that someone else in this world *knows*. Her totality of performance was phenomenal.

And with these impressions and others from the festivals, I began my studies in Israel.

The School of Visual Theatre in Jerusalem is a small school, with many teachers for about 50 students in total each year. I studied a whole range of disciplines - light design, animation, puppet design, sound editing, movement, acting, puppet-manipulation and directing. Today I know how crucial it is for me to have all the technical knowledge I gained there. Today I do not do everything by myself any more, still I have the language to express what I want to the different professionals I work with. At this school I was encouraged to find my own artistic expression, with very close guidance from a fantastic group of teachers who

<sup>1</sup> Penny Francis is an important Unima member, living in the UK. She's a Honorary Fellow at Central School of Speech and Drama, University of London.

supported me as a growing artist and as a young person with many insecurities alongside a determination and passion to learn. In fact it was more than a school. It was my home, and I was very often the last to leave every night. At my 3<sup>rd</sup> year at school I created **How Lovely**.

**How Lovely** is a solo performance about a lonely child, who is trapped in a grownups' mulligan world, and is raped by her music teacher. This horrible story is told through the ironic and bitter sweet voice of a recorded story teller. The child's sense of guilt over the sexual abuse she's experiencing is so huge, that she is more afraid of being exposed than she is afraid of the trauma itself. This performance brings out varied and unexpected responses from the audience. Sometimes the entire audience holds its breath during the entire show and can barely clap in the end. This is the main impression I get from the public when I perform in Europe, perhaps because the show criticizes the negligence of children in bourgeois society. When I played in Bangkok, during the rape-scene people burst in laughter. Sometimes I shock my audience, and sometimes the audience shocks me, leaving me to wonder what the laughter and silence hide.

It happened to me several times that after a show, women and men from the audience come backstage with the need to speak to me; to tell me that they knew exactly what I was talking about, that this in a way was their story. That's the power of being specific and personal in your work, it can echo into the spectator's own life.

The work process of **How Lovely** evolved by itself. When I entered the rehearsal room I knew very little of what would come out. I only set the playground, and the rules of the game, not the moves. Whatever happened there was between the limitations I set. I had a chair, a cello-case that at times was the parents in the story and at times the music teacher, and a puppet I'd built from pieces of broken string instruments, such as violin, viola, cello, with a face of a child-instrument I molded. The physical improvisation showed me the way, and I realized that the story is already written in me; a world driven by the need to keep the surface clean, the conversation pleasant and the truth out of sight. It is not only the parental demands and fantasies from the child that are on trial here, it's the domestic culture of lies and secrets.

For me, the process of creating is like being blindfolded in a huge deserted house. I wander blindly, searching for something to grasp, with a heightened sensitivity to every crack, distant sound, passing shadow. My intuition leads me to find the doors and enter the rooms of my dreams, memories and nightmares. After a long long time I also find the light switch and it becomes visible - the world I have created on stage.

Throughout my childhood and adolescence I had waves of impulsive need to read and see all the holocaust materials I could put my hands on. The silence that

surrounded the past of my family pushed me to do so. The horrific holocaust songs I sang as a child binded me even deeper. My performance **The House by the Lake** was my first attempt to deal with the trauma of the holocaust.

I created the show for the Akko Fringe Festival<sup>2</sup> in Israel, in 2011, a production of the Zira Performance Art Arena in Jerusalem. **The House by the Lake** tells a story of three little sisters, somewhere in Central Europe during the 2<sup>nd</sup> World war. They are hiding in an attic, waiting for their mother to return. Working on a historical catastrophe could have been too hard to relate to; I never starved, I haven't been taken away from my life and family, never witnessed murder. But **The House by the Lake** is also a performance about a childhood that is robbed, which I can very much relate to. It's a drama about jealousy between siblings with its confusing combination of love and competitiveness. The historical context gave me a frame in which this relationship could be taken to the extreme. Only one of the three sisters survives and she is left to live with the guilt, left to tell and relive this shattering story.

This show is the most ambitious work I have made in terms of production and scale, involving 16 highly talented artists. It swings between the boundaries of musical cabaret, and contemporary puppetry for adults. My artistic partner for this production was the director and puppeteer Yaara Goldring, with whom I began collaborating while we were both fellow students at the school of Visual Theater. Our strongly shared language of design and directing permitted us to truly incorporate both our worlds, and complete each other's abilities. One of the many challenges I faced in this production was stepping out of directing only myself. I had two other brilliant actresses with me on stage. When I direct myself in a solo show I can move in my own rhythm, the answers to my questions are slowly revealed through work. But when working and directing others I have to be always a few steps ahead, and to be able to give them answers and direction, be open to their ideas and interpretation, but still maintain the vision I have. All the aspects of the production have to move forward simultaneously- writing the dramaturgy, writing the songs, creating the soundscape, designing the stage and puppets, developing the characters, choosing the acting technique and form of manipulation. Here again the method we worked with was setting out limitations that define the playground: we have three sisters, forced to hide in a small room with three little chairs, to which they each bring their doll, their one possession from the safe home of the family taken away from them. This doll becomes to represent each sister. As the time passes and their physical and emotional distress worsens, their bodies come together with the body parts of their dolls that are falling apart. The logic of reality fades away, replaced by an imaginary world they fight to create in order to

<sup>2</sup> Akko festival is the annual biggest fringe festival in Israel.

survive, as the darkness closes in on them. A floor board they pull from the ground becomes a ballet bar or in another scene - a window they long to have. Through an empty present box the ghost of their mother returns to give them one last embrace and sing them a lullaby. A pile of clothes become a prince they imagine will love and save them, later turning into the soldier with the high boots who send them to death or tears away their innocence. Here again, I used humor as a means to draw the audience into a game that spins out of control.

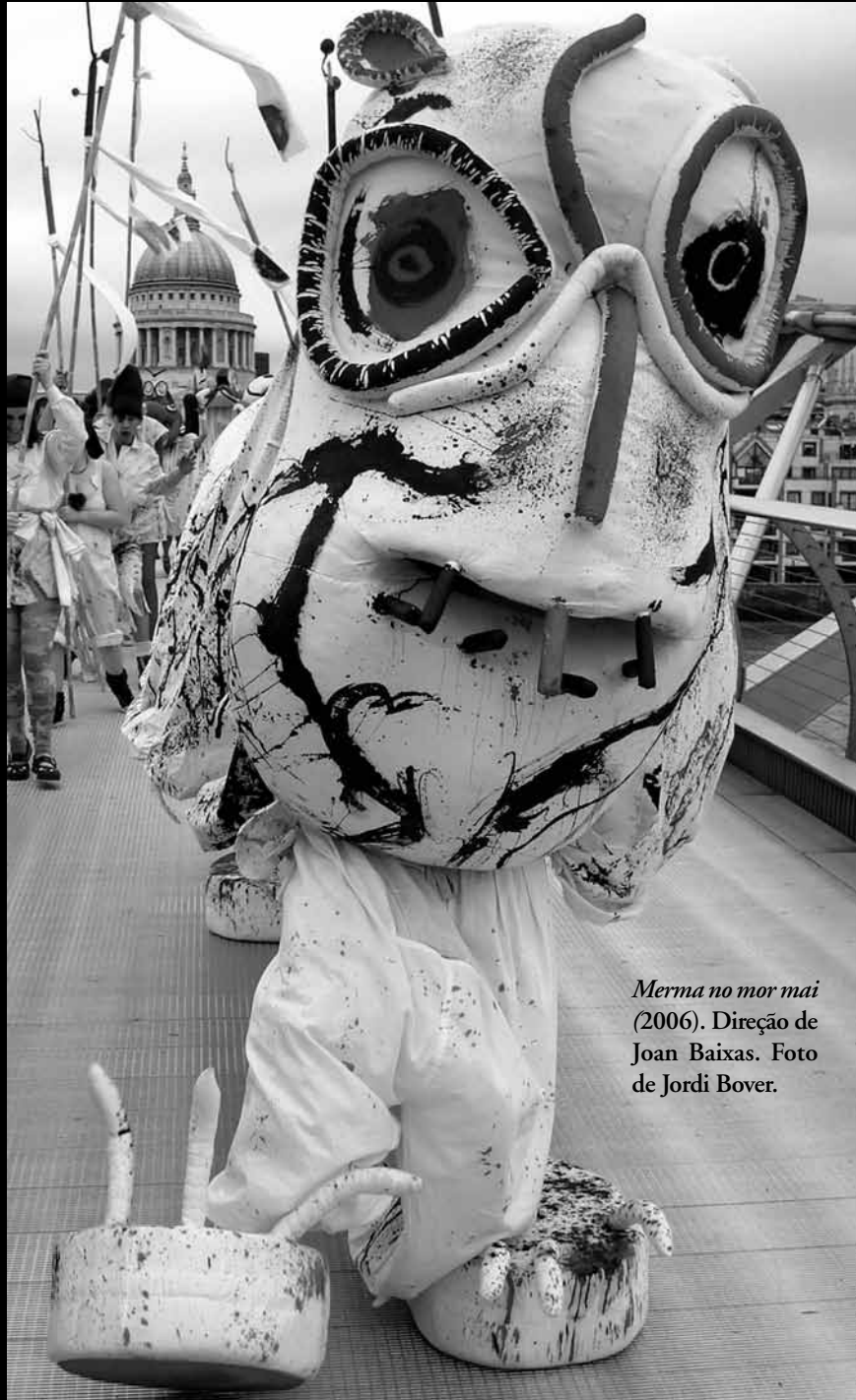
I am often asked what makes my work Israeli, and how my nationality is reflected in my creation. Reality in Israel is hard to explain to an outside observer. It is a warm and fascinating place, full of tension and anxiety, with an ongoing cycle of absurd violence. This claims a high price on both sides of the conflict and on each individual. Growing up in Jerusalem, I experienced from very close acts of terror by suicide bombers. I am also very aware of the suffering inflicted on the Palestinian population. My art has served me as both a place of much needed refuge and sanity, as well as a means of avoidance I often question myself about. Perhaps in my future work, I will be able to resonate much further the cries and whispers of the place I come from.

Alongside being a theater director and puppeteer I also lead a career as a singer. I found my voice again and pleasure of singing when I discovered the Jazz and Swing music of the 20's and 30's. I perform with musicians in Israel and all over the world. Sometimes these are small bands, and sometimes swing orchestras of 25 people. The performances may take place in tiny intimate bars in front of a handful of people, or in front of many thousands. In 2012 I created **The Gramophone Show**, a singing show I perform alone, with a gramophone that travels with me. I sing the classics of the 20's and 30's in English, French and Yiddish. There were too important reasons for making this musical production- The first being my wish to sing whenever I wanted. Since at the moment I am travelling around so much, it makes booking shows with other musicians complicated. And the second reason is that I wished to step out of the black theater box. Of presenting my art only to people who regularly consume culture. Due to this, **The Gramophone Show** also functions as a street performance. The sound system and microphone operate on batteries, meaning I have no technical requirements and can be totally independent. I can share this magic, the travel back in time to the voice and music of the past, with the people walking down the street on the way to work, in the middle of their daily routine. Another meeting point of Life - Art, Reality - Fantasy.

These last words are written in Germany in my dressing room, before the next performance of Paper Cut. My secretary costume is hanging by the mirror, the stage is set, the objects and puppets are in place and the lights are focused. In an hour the audience will enter and take their seats. And once again, our journey will begin.

# En busca de “A terceira margem do rio”

Joan Baixas  
Institut del Teatre de Barcelona (Espanha)



*Merma no mor mai*  
(2006). Direção de  
Joan Baixas. Foto de  
Jordi Bover.

*Terra prenyada* (2000). Direção de  
Joan Baixas. Foto de Alicia Piquer.



**Resumen:** El texto refleja el trayecto profesional del director teatral Joan Baixas. El artista expone sus afinidades y discordancias con la llamada arte conceptual; en sus actividades artísticas reafirma la íntima relación entre el teatro y las artes plásticas/visuales, destacando trabajos escénicos realizados en conjunto con Joan Miró, Antonio Saura e Roberto Matta. Actualmente planea la realización de una experiencia escénica/visual con el artista brasileño Cildo Meireles.

**Palabras-clave:** Teatro/artes visuales. Teatro de objetos. Arte conceptual.

**Abstract:** This article reflects on the professional route of theater director Joan Baixas. The artist presents her affinities and disagreements with what she calls conceptual art; her artistic activities reaffirm the intimate relationship between theater and the visual arts highlighting stage scenery developed in partnership with Joan Miró, Antonio Saura and Roberto Matta. She is currently planning the realization of a scenic-visual experience with Brazilian artist Cildo Meireles.

**Keywords:** Theater/visual arts. Theater of objects. Conceptual art.

*Aunque el arte conceptual no supuso algo tan hegemónico como el Pop había muchos artistas en esa dirección y numerosos discursos verbales terriblemente áridos. Para mí el objeto de arte tiene que tener, a pesar de todo, una seducción inmediata, no puede prescindir de ese envolvimiento seductor. Cildo Meireles.*

Los artistas plásticos más radicales de mi generación, los que se

pusieron en marcha en los años sesenta del siglo pasado, empezaron a trabajar con un método y en una dirección a la que se llamó Arte Conceptual. El marco general, con todas las variantes individuales imaginables, quería establecer el rechazo de las estructuras del mercado y lo que considerábamos el circuito académico del arte aburguesado y para eso se desmaterializaba la obra de arte, se criticaba a los museos y su noción de patrimonio para practicar un arte efímero, no-objetual. Y si bien estas premisas eran muy interesantes y las compartíamos, el resultado de las obras que se creaban bajo ellas me parecía muy aburrido: galerías llenas de textos y fotocopias, acciones que no se dejaban penetrar si uno no conocía previamente el discurso que las sustentaba, alejamiento del público a pesar de querer hacer una obra radicalmente democrática, aridez en la presentación, en definitiva la desaparición de aspectos del arte que fueron anatémicos como “reaccionarios”: el humor, la belleza, el placer, la comunicación.

En esa época yo discutí largamente con mis amigos artistas plásticos las ideas y las prácticas de los conceptuales, con convicción. Me parecía un error la exageración intelectual, ese poner en el centro de la obra, en la sala de máquinas, la elaboración mental que está en el fondo de toda obra. Y también estaba en desacuerdo con lo que representaba el movimiento en sí en el contexto de las artes occidentales del siglo veinte. Me parecía que el conceptual pretendía ser la culminación de las vanguardias, un paso adelante en la dinámica de superación que se habían propuesto las vanguardias anteriores desde el inicio de siglo hasta nosotros. Y no veía la necesidad de ese paso, me parecía más adecuado considerar que la época de las vanguardias estaba cerrada, que habían conseguido tocar su propio techo y que con ellas había cambiado la sensibilidad, la percepción y la reflexión sobre el sujeto Arte de forma definitiva. Las vanguardias habían culminado su Everest, por encima solo había aire, no veía que sentido podía tener una nueva vanguardia con sus manifiestos, su ruptura, su fe y su tentación de “épater le bourgeois”.

Y decidí tirar por otro camino investigando en un territorio más físico, más táctil, manipulando objetos, indagando en texturas y materiales, en la animación de imágenes y en la relación de este mundo objetual con el cuerpo humano, con su movimiento, su respiración, su voz. Mis pesquisas me llevaban en la dirección opuesta a los conceptuales. Gracias al teatro, por un lado evitaba el museo, la galería, la elite y por otro lado tenía al público delante, a pocos metros, formando parte inseparable del espectáculo, era un buen territorio para experimentar la libertad y era un placer.

En este caminar por la escena nunca me alejé de las artes plásticas y tuve la suerte de poder colaborar con pintores que fueron enriqueciendo mi obra de forma inesperada. Con Miró descubrí que podía prescindir de la psicología del personaje y de la dramaturgia de caracteres y que la pieza escénica se podía componer como un hábitat cerrado, habitado por una fauna autóctona, algo incomprensible, pero fascinante, con su propia lógica. Con Saura experimenté el silencio y el vacío, con Matta lo barroco, lo complejo, la ausencia de frontera entre el espectador y el espectáculo.

Luego, estos últimos años, a partir de los noventa, con la integración de la pintura en directo en mis espectáculos, las marionetas, los objetos, las animaciones, se me han ido desmaterializando, han ido perdiendo masa. Cuando empecé mi trabajo profesional veía las marionetas como lo que han sido durante siglos, sólidas esculturas de madera o de cualquier otro material estable hecho para perdurar. De alguna manera la solidez de los materiales era una metáfora de la solidez del territorio que ocupaban los títeres en las sociedades tradicionales. Títeres sólidos que representaban personajes sólidos de sociedades sólidas. Pero la globalización ha ido transformando el mundo en algo virtual, flexible, elástico, sin centro, sin solidez. Nuestra percepción del mundo se ha ido transformando en algo líquido, en mutación constante ¿Como seguir haciendo títeres sólidos, de estricta corporeidad? ¿O, dicho de otro modo, como conseguir que nuestro trabajo en escena crezca en ese mundo cambiante sin caer en la nostalgia del pasado, en la recreación constante de ese pequeño

personaje, caricatura en miniatura del ser humano? Esto me ha llevado en los últimos años a todo tipo de pruebas de desmaterialización del personaje: pintura que se realiza en escena y desaparece, personajes de materiales efímeros que hay que fabricar para cada representación, presencias sin rostro y sin definición de los atributos corporales, formas abstractas que se transforman en escena sin concretarse en personajes, animación de texturas, caminos de pesquisa sin certezas.

Y, poco a poco, este proceso me ha ido acercando de forma inesperada e inevitable a ese territorio que hace años negué, el conceptual, esa manera de acercarse al arte a partir de la invención de un código insertado en la propia obra, como un ente autónomo, libre, regido por su propia lógica, abierto a la paradoja. De algún modo, un ejercicio paralelo al que realiza el artista de animación escénica contemporáneo, la creación de un hábitat con su propia lógica y su propia locura.

En esta nueva curiosidad me he encontrado con la obra del brasileño Cildo Meireles. La obra de Cildo, siendo considerada una de las más representativas del movimiento conceptual latinoamericano, consigue elaborar sus conceptos en objetos, espacios y artefactos tan llenos de vitalidad e ironía que parecen estar ansiando movimiento, animación, respiración. Sus materiales: *huesos, dinero, cajas de cerillas, actores, color, fuego, cuerdas, plomo, cristal, hielo, viento, metal, velas, goma...*<sup>1</sup> El trabajo de Meireles invita a aprender a pensar de nuevo, a mirarse los objetos con otra mirada, ni la del animador ni la del *ready made*, otra, personal, libre, abierta. Que rico sería ver como viven esos objetos en escena, como se expande en el tiempo de un espectáculo ese guiño lúdico, sabio y vital que ofrece la obra de Cildo en las galerías. Quizás con él podríamos encontrar *A terceira margem do rio*<sup>2</sup>, el lugar

<sup>1</sup> MARÍ, Bartomeu In: MEIRELES, 1995.

<sup>2</sup> "A terceira margem do rio" es el título de un bello cuento de Joao Guimarães Rosa, autor que admiro y releo desde hace muchos años y al que Cildo Meireles ha citado en diversas ocasiones. Aparece en el libro *Primeiras Estórias*.

donde los sueños toman vida. Colaborar en un espectáculo con un “conceptual” como él, sería la cuadratura del círculo, la entrada en una nueva estancia del amplio castillo de los misterios.

*Recuerdo una imagen del escritor brasileño Guimarães Rosa, que aparece en una novela corta llamada “A terceira margem do rio”, una cosa que no está aquí ni al otro lado sino que es una tercera cosa. Es la historia de un hombre que se va en una canoa pero nunca llega a la otra orilla y se queda en el medio del rio (MEIRELES, 1995).*

¿Y no es el medio del rio el lugar del objeto animado?

Y ahora estoy en el tren, llegando a Madrid donde, dentro de un par de horas, voy a conocer a Cildo Meireles y le voy a proponer compartir un espectáculo, veremos que dice. (Continuará)

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Catálogo: IVAM-Centre de Carne, 1995.

ROSA, João Guimarães. *A terceira margem do rio. Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

## Sobre a direção no teatro de figuras – uma utopia<sup>1</sup>

Frank Soehnle

Figuren Theater Tübingen (Alemanha)



*Nachtgesichter* (1991).  
Figuren Theater Tübingen. Direção de Frank Soehnle. Foto de Manuela Seeber.

<sup>1</sup> Tradução de Stephan Arnulf Baumgärtel, diretor teatral e doutor em Literaturas da Língua Inglesa pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor de Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina.



Salto lamento (2006). Figuren Theater Tübingen. Direção de Enno Podehl, Frank Soehnle e Karin Ersching. Foto de Klaus Kühn.



Salto lamento (2006). Figuren Theater Tübingen. Direção de Enno Podehl, Frank Soehnle e Karin Ersching. Foto de Pierre Borasci.

**Resumo:** O estudo analisa o percurso do Figuren Theater Tübingen e alguns procedimentos criativos utilizados pelo seu diretor, Frank Soehnle, em suas recentes encenações. O texto se atém principalmente a aspectos como interpretação e inspiração; texto literário e texto cênico; as possibilidades expressivas dos objetos; as relações entre artes cênicas e artes visuais; e o papel do diretor.

**Palavras-chave:** Figuren Theater Tübingen. Encenação teatral. Processo de criação.

**Abstract:** The study analyzes the route taken by the Figuren Theater Tübingen and some creative procedures used by its director Frank Soehnle, in their recent stagings. The text focuses mainly on aspects such as interpretation and inspiration; literary text and scenic text; the expressive possibilities of objects; the relationships between dramatic arts and visual arts; and the role of the director.

**Keywords:** Figuren Theater Tübingen. Theatrical staging. Creative process.

*O que está suspenso, ainda não decidido; o que pode relatar apenas posteriormente aonde desejava ir, este é o signo secreto do poema. O bom poeta sabe manter as coisas em suspensão. A verdade sobre o mundo não é uma parada final. É um processo. Lars Gustafsson.*



### O específico – inspiração em vez de interpretação

Contrário ao teatro com atores, o teatro de figuras<sup>2</sup> é limitado em suas possibilidades. Pode emular o teatro com atores e interpretar textos ou seguir caminhos próprios. Sob esse aspecto, quero confrontar os conceitos de interpretação e inspiração. No teatro da interpretação, interpreta-se um texto existente ou um motivo com meios teatrais, e ele se torna sensorialmente perceptível no espaço. Todos os meios teatrais servem para a comunicação do conteúdo. Todas as línguas falam de uma realidade que pode ser sentida após existir<sup>3</sup>.

No teatro de inspiração, não se narra algo acontecido. Antes, se antecipa narrando. O específico da forma teatro torna-se programa, pois conteúdo e forma não conhecem limites.

Conheço o processo de encenação a partir da visão do construtor de figuras, do manipulador de figuras e do diretor. Nunca executo mais do que duas funções em uma encenação. No trabalho com o meu grupo Figuren Theater Tübingen [Teatro de Figuras Tübingen], dois modelos de trabalho tomaram forma nos últimos vinte anos. Primeiramente, o modelo mais clássico, que toma um texto literário como ponto de partida e o torna perceptível sensorial e espacialmente. Segundo, a criação partindo do material, eventualmente da figura, é uma negação inicial da narrativa. Trata-se de uma busca pela maior liberdade possível para a

<sup>2</sup> A expressão Teatro de Figuras surgiu no princípio dos anos 1960 em países europeus como Alemanha, Holanda, Itália e Suíça. Trata-se de um teatro que busca romper com o teatro de texto, o uso da palavra e as diversas manifestações do teatro de bonecos tradicional; recorre ao uso de imagens, à expressividade dos materiais, formas e objetos. Por isso, as expressões Teatro de Imagens, Teatro Visual e Teatro de Figuras estão associadas. No Brasil, tal manifestação ainda é pouco estudada. Destaca-se o texto de Teotônio Sobrinho, Reflexões sobre o ator no teatro de imagens, publicado na *Revista Móin-Móin* nº 1, 2005. [Nota do Tradutor]

<sup>3</sup> *Nachempfindbare Realität* em alemão. O adjetivo *nachempfindbar* oscila em suas conotações entre *compreensível*, *passível de ser sentido*, *passível de suscitar empatia*. O prefixo *nach* significa *posteriormente*, *após*. O verbo *empfinden* significa *sentir*, *perceber sensorialmente*. No que segue, o autor se baseia também na diferença entre *nacherzählen* e *vorerzählen*, relatar e antecipar, respectivamente. [N. do T.]

figura, por um desdobramento de seu potencial teatral, sem limitações realizadas por um texto de partida. Os resultados devem ser descritos, antes de mais nada, com conceitos como composição (teatro de imagens ou teatro visual) ou como coreografia.

No que diz respeito à questão da encenação, quero focar o segundo modelo, no qual se articula o que tem de específico o teatro de figuras.

Se partimos da ideia de que se usa no teatro de figuras, para cada “papel cênico”, um objeto ou uma figura, seja com qualquer tipo de manipulação, o primeiro passo do trabalho na sala de ensaios será familiarizar-se com este papel cênico. Quem já trabalhou com materiais simples, como por exemplo, o papel, conhece a riqueza incrível dos resultados desse processo de pesquisa teatral. Neste ponto, revela-se a grande diferença com relação ao teatro com atores, cujas possibilidades se mantêm no contexto do humano. A figura, o objeto, o material podem ser destruídos, modificados, juntados novamente e transformados. Para intuir essas possibilidades e investigá-las, é preciso um diretor capaz de seguir essa inspiração.

### Quantas línguas falam os objetos?

Processos artísticos se desenvolvem de modos muito diferentes. Frequentemente, no final não se tem mais toda consciência do que inicialmente deu o impulso. Como no teatro de figuras todas as linguagens cênicas (movimento, material, forma, som, relação com o manipulador, texto) desempenham um papel de igual importância, os potenciais inspirativos são dos mais diversos. Um tipo de material pode criar uma peça; um movimento pode ser decisivo para uma coreografia, uma cor pode constituir o conteúdo de um teatro visual. Isso significa que o diretor deve compreender todas as linguagens.

### A relação entre Artes Visuais e Artes Cênicas

Há um grande potencial na sobreposição dos campos de confecção e animação das figuras, mas simultaneamente um grande risco. Se construtor e manipulador são a mesma pessoa, cria-se

uma compreensão intuitiva da mecânica, da forma, do material e do movimento. Se elas são duas pessoas, é preciso um interesse e um entendimento da área respectiva do outro.

Se eu parto da liberdade absoluta na construção das figuras teatrais, identifico o construtor de figuras com o autor da peça. Ele define com suas figuras o conteúdo, a estética, o direcionamento e o ritmo. Se ele também é o manipulador de suas figuras, o diretor se depara, personificado em uma única pessoa, com o autor, o construtor e o manipulador.

### O papel do diretor

Agora, torna-se claro que o peso que cai sobre o papel do diretor no teatro de figuras é diferente daquele do diretor no teatro de atores. Desde os anos 1960, muitos diretores no teatro falado ou no teatro-dança usam a improvisação para obter “material” pessoal dos atores-bailarinos, para com ele desenvolver sua peça. Esse modo de trabalho possui proximidade com o teatro de figuras. Mas também aqui o contexto precisa ser ampliado.

Em muitas montagens do teatro de figuras europeu, busca-se em vão o conceito de “direção”. Em vez disso, encontramos “olhar de fora”, “ajuda de direção”, “participação coreográfica”, “*coaching*” e termos parecidos. Como os campos visuais e cênicos se entrelaçam, é preciso redefinir a figura do diretor.

Gosto de comparar o processo de direção com o processo de animação no teatro de marionetes. É um tipo de condução que existe junto com um “seguir”. O diretor tem todos os fios na mão, mas ele segue todos os impulsos provenientes do conjunto de manipuladores, da técnica, da música, do texto. E às vezes é o movimento mínimo de um boneco pequeno que conduz toda a encenação.

Naturalmente, isso tem a ver com a sobreposição dos campos *conjunto de objetos*<sup>4</sup> – *direção* – *apresentação*. Do mesmo modo

<sup>4</sup> *Ausstattung* em alemão. A palavra alemã integra tanto elementos cenográficos quanto adereços. Diz respeito a todos os elementos que serão colocados no espaço cênico. [N. do T.]

como um campo intervém profundamente no outro, já nas etapas de desenvolvimento das figuras, dificilmente eles podem ser separados no processo de ensaio. Quando se modifica o conjunto de objetos, resultam novos movimentos e com isso um novo conteúdo, efetua-se uma nova relação entre manipulador e figura, etc.

### Aproximação pessoal

Durante a minha primeira montagem com meu grupo de teatro Figuren Theater Tübingen, ocorreu um deslocamento interessante no processo de criação. Estávamos criando um trabalho solo para um manipulador e treze demônios (figuras de látex a serem manipuladas com diversas técnicas), intitulado *Visões noturnas* e baseado em poemas e acontecimentos biográficos do autor francês Max Jacob<sup>5</sup>. Em nosso trabalho, referíamos principalmente à coletânea de poemas *Visões do inferno*; poemas curtos, como se fossem fotografias instantâneas, a partir dos quais desenvolvíamos cenas e imagens com movimentos mínimos. Para que pudéssemos avaliar essas imagens e cenas também de fora, começáramos muito cedo a trocar posições. Manipulador, diretor e a pessoa da técnica logo iniciaram trocas rápidas. Na estreia, mantivemos a distribuição inicial, mas o efeito de aprendizagem sobre cada um foi enorme e fez com que todos se tornassem conscientes sobre o quanto são entrelaçadas todas as áreas neste tipo de teatro de figuras.

O manipulador precisa de uma sensação clara da imagem total para poder avaliar tanto de dentro quanto de fora se uma imagem está certa. Este tipo de direção coletiva continuava nas montagens seguintes. Desse modo, consegui a parceria do diretor e manipulador Enno Podehl<sup>6</sup> para várias montagens.

Para esse tipo de colaboração, é decisivo que haja uma compreensão profunda da estética e uma semelhança das escritas.

<sup>5</sup> Poeta, pintor, escritor e crítico francês (1876-1944). [N. do T.]

<sup>6</sup> Importante personalidade no teatro de marionetes na Europa. Nasceu em Masuren (antiga Alemanha, hoje Polônia) no ano de 1944. Publicou diversos estudos sobre a linguagem do teatro de marionetes. É professor conferencista nas Universidades de Braunschwig e Oldenburg. [N. do T.]

Como também a consciência compartilhada de deixar-se guiar pelos objetos, ouvi-los e não impor-lhes ideias. Isso exige repetidamente um máximo de abertura, um repensar e muitas vezes até jogar fora planos que no início prometeram bastante segurança.

Conseguir essa habilidade, abertura e responsabilidade em todos os envolvidos em uma produção do teatro de figuras é uma utopia desejável.

### Hôtel de Rive

Em nossa montagem “Hôtel de Rive – o tempo horizontal de Giacometti”, conseguimos pela primeira vez uma junção dos modelos de encenação explicados no início do texto. Pode ser que isso tenha acontecido devido à abertura do texto literário para este projeto. Foram quatro textos surrealistas do escultor Alberto Giacometti<sup>7</sup>. Quatro textos bem distintos, que oscilam entre lembrança da infância, poesia, anotações de um diário e características narrativas. Em todos os textos, Giacometti descreve sua própria realidade. Busca palavras para comunicar ao leitor como ele vê o mundo. O ponto central é a dissolução do tempo e uma diluição das fronteiras entre objeto e sujeito.

O que acabei de vivenciar foi o contrário daquilo que me ocorreu alguns meses antes com os seres vivos. Naquela época, comecei a ver cabeças no vazio, no espaço que as cerca. Quando percebi pela primeira vez nitidamente como a cabeça que observei congelou, comecei a tremer de horror, como nunca antes na minha vida. Suor frio desceu pelas minhas costas. Isso não era mais uma cabeça viva, mas um objeto que contemplei como se fosse qualquer objeto; como algo que era morto e vivo ao mesmo tempo. Soltei um grito de terror, como se houvesse atravessado uma soleira; como se entrasse em um mundo nunca visto anteriormente. Todos os vivos eram mortos e essa visão se repetia muitas vezes.

<sup>7</sup> Alberto Giacometti (Suíça, 1901-1966). Em 2012, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a Pinacoteca de São Paulo trouxeram ao Brasil a exposição retrospectiva de suas esculturas, pinturas, desenhos e objetos decorativos. [N. do T.]

Entretanto, junto com os seres humanos, os objetos também se transformavam, mesas, cadeiras, roupas, até árvores e paisagens (GIACOMETTI, 1990).

Essa diluição das fronteiras entre objeto e sujeito, entre vida e morte, acerta no coração do teatro de figuras. Isso possibilitou à direção encenar próximo ao texto literário e simultaneamente ceder uma grande liberdade às figuras.

Podia surgir uma encenação na qual a palavra escrita e falada se encontrasse em situação de igual direito com o som e a música, com imagem e movimento. Músicos, manipuladores e atores são simultaneamente diretores e intérpretes. Os impulsos entre os diferentes meios correm em todas as direções e combinações possíveis.

Tudo isso não significa muito,  
toda a pintura, a escultura, o desenho,  
escrever ou antes,  
a literatura.  
Tudo possui seu lugar,  
nada mais.  
A tentativa é tudo.  
Que maravilhoso!

(Alberto Giacometti, *Nota de diário*)

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GIACOMETTI, Alberto. *Der Traum, das Sphinx und der Tod von T.* Paris: Hermann, 1990.
- GUSTAFSSON, Lars. *Was ist ein Gedicht.* Tübingen: Poetik Dozentur, 2005.

## Über Regie im Figurentheater – eine Utopie

Frank Soehnle

Figuren Theater Tübingen (Deutschland)

*„Das Schwebende, noch nicht Entschiedene; das, was nur nachher erzählen kann, wohin es wollte, ist das geheime Zeichen des Gedichts. Der gute Poet versteht es, die Dinge im Schweben zu halten. Die Wahrheit von der Welt ist nicht eine Endstation. Sie ist ein Prozess.“* Lars Gustafsson, „Was ist ein Gedicht“, Tübinger Poetik Dozentur 2005.

### Die Spezifik – Inspiration statt Interpretation

Im Gegensatz zum Theater mit Schauspielern ist das Theater der Animation grenzenlos in seinen Möglichkeiten. Es kann dem Schauspiel nacheifern und Texte interpretieren oder eigene Wege gehen. Ich möchte unter diesem Aspekt die Begriffe Interpretation und Inspiration einander gegenüberstellen. Im Theater der Interpretation wird ein bestehender Text oder ein Motiv mit theatralischen Mitteln interpretiert und räumlich sinnlich erfahrbar gemacht. Alle theatralischen Mittel dienen der Vermittlung des Inhalts. Alle Sprachen erzählen von einer nachempfindbaren Realität.

Im Theater der Inspiration wird nichts nacherzählt sondern vorerzählt. Das besondere der Theaterform wird Programm denn Inhalt und Form sind grenzenlos.

Ich kenne den Inszenierungsprozess aus Sicht des Figurenbauers, Figurenspielers und Regisseurs wobei ich nie mehr als zwei dieser Funktionen während einer Inszenierung erfülle. In der Arbeit mit meiner Gruppe „figuren theater tübingen“ haben sich in den letzten 20 Jahren zwei Arbeitsmodelle herauskristallisiert. Einmal eher klassisch die literarische Vorlage als Ausgangspunkt und deren sinnlich-räumliches Erfahrbarmachen. Zum Zweiten die Entwicklung aus dem Material, ggf. der Figur, mit anfänglich radikaler Verneinung von Geschichte. Eine Suche nach der größtmöglichen Freiheit der Figur und Entfaltung ihres theatralischen Potentials ohne die Einschränkung einer Vorlage. Die Resultate sind dann eher mit Begriffen wie Komposition (Bildtheater oder Visuelles Theater) oder als Choreografie zu beschreiben.

Ich wende mich bei der Regiefrage gleich dem zweiten Modell zu, in dem das Spezifische des Figurentheaters aufgegriffen wird.

Gehe ich davon aus, dass im Figurentheater für jede „Rolle“ ein Objekt oder eine Figur in jedweder Führungstechnik verwendet wird so steht das Kennenlernen dieser Rolle am Anfang jeder Probenarbeit. Wer mit einfachen Materialien wie

z. B. Papier gearbeitet hat, kennt den unglaublichen Reichtum der Resultate im theatralischen Erforschen. Hier zeigt sich die große Differenz zum Theater mit Schauspielern dessen Möglichkeiten sich im Rahmen des Menschlichen bewegen. Die Figur, das Objekt, das Material kann zerstört, verändert, neu zusammen gesetzt und verwandelt werden. Um diese Möglichkeiten zu erahnen und sie zu verfolgen braucht es einen Regisseur, der dieser Inspiration folgen kann.

### Wie viele Sprachen sprechen die Dinge?

Künstlerische Prozesse verlaufen sehr unterschiedlich. Oft ist am Ende nicht mehr bewusst, was am Anfang den Impuls gegeben hat. Da im Figurentheater alle Sprachen (Bewegung, Material, Form, Klang, Beziehung zum Spieler, Text) eine gleichberechtigte Rolle spielen, sind die Inspirationsmöglichkeiten vielfältiger. Ein Material kann ein Stück schreiben, eine Bewegung kann ausschlaggebend sein für eine Choreografie, eine Farbe kann den Inhalt eines visuellen Theaters bilden.

Das bedeutet für einen Regisseur, all diese Sprachen verstehen zu können.

### Die Verbindung Bildende und Darstellende Kunst

In der Überschneidung der Bereiche Herstellung und Animation der Figuren steckt ein großes Potenzial aber gleichzeitig auch ein großes Risiko.

Sind Figurenbauer und Spieler dieselbe Person entsteht ein intuitives Verstehen von Mechanik, Form, Material und Bewegung. Sind es zwei verschiedene Personen braucht es ein Interesse und Verständnis in der Zuständigkeit des jeweils anderen.

Gehe ich von einer absoluten Freiheit im Bau der Theaterfiguren aus so setze ich den Figurenbauer gleich mit dem Autor eines Stückes. Er legt mit seinen Figuren Inhalt, Ästhetik, Richtung und Rhythmus fest. Ist er ebenfalls der Spieler seiner Figuren, bedeutet dies für den Regisseur, es sitzen ihm Autor, Ausstatter und Spieler in einer Person gegenüber.

### Die Rolle des Regisseurs

Spätestens hier wird klar, dass die Rolle des Regisseurs im Figurentheater eine andere Gewichtung hat als im Schauspiel. Seit den 60er Jahren benutzen viele Regisseure im Sprech- und Tanztheater die Improvisation um persönliches „Material“ von den Darstellern zu bekommen mit dem sie ein Stück erarbeiten. Diese Arbeitsweise kommt dem Figurentheater schon sehr nahe. Doch der Rahmen muss auch hier breiter gesteckt werden.

In vielen europäischen Figurentheater Inszenierungen sucht man den Begriff der Regie vergeblich. Stattdessen begegnen einem „Auge von aussen“, „Regiehilfe“, „choreografische Mitarbeit“, „Coaching“ und ähnliche Begriffe. Da bildnerische und darstellerische Bereiche ineinander greifen, ist auch der Regisseur neu zu definieren.

Ich vergleiche den Prozess des Regieführens gerne mit dem Prozess der Animation bei Marionetten: Es ist ein Führen bei gleichzeitigem Folgen. Der Regisseur hält alle Fäden in der Hand doch folgt er allen Impulsen aus dem

Ensemble, der Technik, der Musik, des Textes und manchmal ist es die minimale Bewegung einer kleinen Puppe, der ein ganzes Theater folgt.

Das hängt natürlich mit der Überschneidung der Bereiche Ausstattung – Regie – und Darstellung zusammen. So wie schon im Entstehungsprozess der Figuren ein Bereich tief in den anderen wirkt kann auch im Probenprozess selten ein Bereich vom anderen getrennt werden. Wird die Ausstattung verändert, ergibt sich eine neue Bewegung und damit ein neuer Inhalt und bewirkt eine neue Beziehung von Spieler und Figur usw.

### **Persönliche Annäherung**

In meiner ersten Inszenierung mit meiner freien Theatergruppe „figuren theater tübingen“ hat sich während des Erarbeitens eine interessante Verschiebung entwickelt. Wir erarbeiteten ein Solostück für einen Darsteller und 13 Dämonen (Latexfiguren in verschiedenen Führungstechniken) mit dem Titel „Nachtgesichter“ basierend auf Gedichten und biografischen Begebenheiten des französischen Schriftstellers Max Jacob. Wir bezogen diese Arbeit hauptsächlich auf seine Gedichtsammlung „Höllenvisionen“, kurze fast Schnappschuss artige Gedichte, aus denen wir Szenen und Bilder mit minimalen Bewegungen entwickelten. Um diese Bilder und Szenen auch von außen beurteilen zu können, hatten wir früh begonnen, Positionen zu wechseln. Spieler, Regisseur und Technikerin befanden sich bald in einem fliegenden Wechsel. Es blieb bei der Premiere bei der vorgesehenen Rollenverteilung aber der Lerneffekt von jedem war immens und machte allen erneut bewusst, wie stark verzahnt alle Bereiche in dieser Art Figurentheater sind.

Der Darsteller braucht ein klares Gefühl des Gesamtbildes um sowohl von innen als auch von außen beurteilen zu können ob ein Bild stimmt.

Diese Art Teamregie hat sich in anderen Inszenierungen fortgesetzt. So konnte ich den Regisseur und Figurenspieler Enno Podehl als begleitenden Partner für verschiedene Inszenierungen gewinnen. Entscheidend bei dieser Zusammenarbeit ist ein tiefes Verständnis der Ästhetik und eine Verwandtschaft der Handschriften. Aber auch das gemeinsame Bewusstsein, sich von den Dingen leiten zu lassen, ihnen zuzuhören und ihnen keine Ideen über zu stülpen. Das erfordert immer wieder ein Höchstmaß an Offenheit, ein Umdenken und oft auch ein Umwerfen der Pläne, die so viel Sicherheit versprochen.

Diese Beweglichkeit, Offenheit und Verantwortung in jedem Beteiligten einer Figurentheater Produktion zu erreichen, ist für mich eine erstrebenswerte Utopie.

### **Hôtel de Rive**

Mit unserer letzten Inszenierung „Hôtel de Rive – Giacomettis horizontale Zeit“ ist uns zum ersten Mal eine Verbindung der anfangs erläuterten Inszenierungsmodelle gelungen. Das mag besonders an der Offenheit der literarischen Vorlage zu diesem Projekt liegen. Es sind dies vier surrealistische Texte des Bildhauers Alberto

Giacometti. Vier unterschiedliche Texte, die zwischen Kindheitserinnerung, Lyrik, Tagebuchnotizen und Prosa hin und her springen. Giacometti versucht in allen Texten seine Realität zu beschreiben. Er sucht Worte um dem Leser zu vermitteln, wie er die Welt sieht. Kernpunkt ist die Auflösung der Zeit und ein Verwischen der Grenzen zwischen Objekt und Subjekt.

„Was ich soeben erlebt hatte, war das Gegenteil von dem, was mir einige Monate zuvor mit den Lebenden widerfahren war. Damals begann ich, Köpfe im Leeren zu sehen, im Raum, der sie umgibt.“

Als ich zum ersten mal deutlich wahrnahm, wie der Kopf, den ich anschaute, erstarrte, begann ich vor Grauen zu zittern wie noch nie in meinem Leben, und kalter Schweiß lief mir den Rücken hinunter. Das war kein lebendiger Kopf mehr, sondern ein Gegenstand, den ich betrachte wie irgendeinen beliebigen Gegenstand, wie etwas, das gleichzeitig tot und lebendig war.

Ich stieß einen Schrei des Entsetzens aus, als hätte ich soeben eine Schwelle überschritten, als beträte ich eine Welt, die ich noch nie zuvor gesehen hatte. Alle Lebenden waren tot, und diese Vision wiederholte sich oft. Doch gleichzeitig mit den Menschen verwandelten sich auch die Gegenstände, Tische, Stühle, Kleider, die Strasse, sogar Bäume und Landschaften.“

Alberto Giacometti, „Der Traum, das Sphinx und der Tod von T“.

Copyright der Originaltexte 1990 Hermann, Paris.

Dieses Verwischen der Grenzen zwischen Objekt und Subjekt, zwischen Leben und Tod, trifft das Figurentheater ins Herz.

Das ermöglichte es der Inszenierung, einerseits nah am Text zu inszenieren und andererseits den Figuren eine große Freiheit zu lassen.

Es konnte eine Inszenierung entstehen in der das geschriebene und das gesprochene Wort gleichberechtigt neben Klang und Musik, Bild und Bewegung stehen. Musiker, Figurenspieler und Schauspieler sind gleichzeitig Regisseure und Interpreten. Die Impulse zwischen den Medien laufen in allen möglichen Richtungen und Kombinationen.

„Das alles bedeutet nicht viel,  
die ganze Malerei, die Skulptur, das Zeichnen,  
Schreiben oder vielmehr,  
die Literatur.“

Das alles hat seinen Ort  
und mehr nicht.

Der Versuch ist alles.

Wie wunderbar!“

Alberto Giacometti, Tagebuchnotiz

# Uma trajetória no teatro de marionetes<sup>1</sup>

André Laliberté  
Théâtre de l'Œil (Canadá)



*Coeur à coeur* (1986). Théâtre de l'Œil. Direção de André Laliberté. Foto de Léon Gniwesch.



*Sur 3 pattes / 3 legged tale* (2010). Théâtre de l'Œil. Direção de Simon Boudreault. Foto de Léon Gniwesch.



*La porteur / The star keeper* (1997). Théâtre de l'Œil. Direção de André Laliberté. Foto de Léon Gniwesch.

<sup>1</sup> Texto traduzido por Margarida Baird, atriz, dramaturga e diretora teatral, e Jose Ronaldo Faleiro, doutor em Teatro pela Université de Paris IX – Nanterre e professor de Teatro na UDESC.

**Resumo:** O estudo apresenta o percurso artístico de André Laliberté, diretor do Théâtre de l'Œil, Canadá. O texto destaca sua formação marcada predominantemente pela prática, pela observação e pela convivência com personalidades teatrais como Micheline Legendre, Jacques Chesnais, Olivier Reichenbach e Richard Lacoix; defende o teatro de marionetes como a arte da convenção e do símbolo; tece considerações sobre peculiaridades e características do teatro de marionetes presentes em diversos espetáculos encenados pelo Théâtre de l'Œil.

**Palavras-chave:** Teatro de Marionetes. Théâtre de l'Œil. Símbolo. Convenção.

**Abstract:** This paper presents the artistic path taken by André Laliberté, director of the Théâtre de l'Œil, Canadá. The text highlights his development which was marked mainly by practice, observation and working together with theatrical artists such as Micheline Legendre, Jacques Chesnais, Olivier Reichenbach and Richard Lacoix. It defends puppet theater as an art of convention and of symbol; and presents considerations about peculiarities and characteristics of puppets found in various presentations of the Théâtre de l'Œil.

**Keywords:** Puppet Theater. Théâtre de l'Œil. Symbol. Convention.

Eu tinha 14 anos quando conheci pessoalmente Micheline Legendre, diretora artística da companhia Les Marionnettes de Montréal [As Marionetes de Montreal]. Eu não sabia, então, que esse encontro decidiria o resto da minha existência. Durante dez anos, eu fui até ela para aprender a técnica, muito exigente, das

marionetes de fios compridos. O seu teatro representou, para mim, a escola em que aprendi o meu ofício e a minha arte, como os companheiros da Idade Média.

De Micheline, aprendi o rigor e a exigência. Na época, Les Marionnettes de Montréal era a única companhia profissional de marionetes do Quebec, e com os seus espetáculos percorri milhares de quilômetros, no país e no estrangeiro. Micheline possuía uma abordagem bastante tradicional do teatro de marionetes, mas, conforme as turnês e as nossas participações em diversos festivais, a minha visão do mundo da marionete se ampliou.

Nos anos 1960, ocorreu no Quebec uma revolução que foi qualificada de tranquila (quem diria!). Um dos fatos relevantes daquela década foi certamente a realização em Montréal da Exposição Universal de 1967. Graças a essa “bela visita” vinda de fora, toda uma geração despertava para o mundo. Eu tinha 20 anos e, graças à Expô, encontrei marionetistas vindos de todos os horizontes, que confirmaram o caminho que eu havia escolhido. Entre eles, Jacques Chesnais, dos Comédiens de Bois [Atores de Madeira], que havia sido o mestre de Micheline Legendre, com quem tive o privilégio de trabalhar. Embora com uma idade respeitável, Jacques Chesnais havia conservado uma alma de criança. Foi quem me ensinou uma das grandes verdades do teatro. Após uma representação, ele me disse, sorrindo: “Hoje, o público atuou bem!”.

Alguns anos mais tarde, assistimos no Quebec a uma explosão de companhias de teatro, e mais particularmente de teatro para o público jovem. Sem dúvida, tal surgimento de companhias — mas também de criadores de diversas disciplinas — consistia nos frutos dessa revolução que talvez fosse mais justo qualificar de evolução rápida. Em 1973, com Francine Saint-Aubin, decidi fundar a minha própria companhia: o Théâtre de l'Œil [Teatro do Olho]. Por que ter escolhido esse nome? Simplesmente, porque estávamos convencidos de que era por meio do visual que se poderia suscitar o interesse do espectador. Quando o olho é atraído, o ouvido fica em pé, e a atenção é capturada.

Quando me pediram para falar da minha experiência como encenador no teatro de marionetes, devo confessar que tive um momento de pânico. A minha formação nessa arte está mais vinculada à aprendizagem do que à formação universitária. Aprendi o meu ofício na prática e pela observação direta mais do que pela elaboração de teorias brilhantes ou pela produção de teses obscuras. Sempre acreditei que, em arte, o motor principal da criação era a intuição. É claro: a intuição não é totalmente inata e é nutrida pelas múltiplas influências que recebemos, na esfera pessoal e profissional, assim como pelos diversos espetáculos com que nos defrontamos e pelos encontros com criadores que nos insuflam as suas convicções e as suas paixões. Creio também que o encontro com o público contribui para nutrir a nossa personalidade artística. Com Micheline Legendre, por exemplo, tive a oportunidade de encontrar muitas crianças. Por meio desses milhares de encontros, desenvolvi uma sensibilidade particular e um conhecimento daquilo que toca as crianças — pois os espetáculos do Théâtre de l'Œil se dirigem primeiramente às crianças. Desde o início, tivemos a preocupação de dirigir-nos a elas com respeito e apostar na sua inteligência. Pessoalmente, sempre tive a convicção de que um bom espetáculo para crianças pode dizer respeito aos adultos e tocá-los. A criança faz parte do nosso mundo interior para sempre, e nos acompanha ao longo de toda a vida, às vezes voltando a nos alcançar na velhice (não se diz: “voltar à infância?”).

### **A arte da convenção e do símbolo**

O teatro de marionetes é um teatro de convenções e de símbolos. Nessa forma de teatro, é ainda mais evidente que a manipulação é recíproca: atua no palco e na plateia. O espectador não se deixa enganar: sabe que a personagem só é feita de bugigangas. Algumas sobras de madeira, uma insignificância de pano, e eis que a nossa personagem “ideal” começa a viver. O espectador é cúmplice da ilusão e aceita que o simulacro de vida seja não apenas real, mas às vezes mais convincente que a própria realidade!

O que caracteriza o teatro de marionetes no plano da en-

cenação? Em que esse meio requer um tratamento diferente do tratamento do teatro de atores? Para tentar delimitar o questionamento, eu me voltei para o repertório da nossa companhia — 25 criações em 40 anos de existência —, tentando encontrar nele certas respostas.

Digamos que as primeiras criações do Théâtre de l'Œil foram bastante ingênuas. A encenação era coletiva, e nossa filosofia de então consistia, sobretudo, em tentar recriar um universo mágico por meios improvisados, para contar uma história tanto quanto possível cheia de surpresas. *Les Méaventures de la Perdrix Blanche* [As desventuras da perdiz branca] se inspirava numa fábula de La Fontaine e numa lenda inuíte. Em *Une Fable au Chou* [Uma fábula com couve], um menino viajava ao país da geometria e procurava por um amigo redondo, quadrado, pontudo como ele. Com *Tohu-Bohu* [Confusão], nós nos aventurávamos numa visão mais “comprometida” do teatro, numa fábula ecológica em que os animais, cansados dos homens e de sua poluição, decidiam instalar-se na Lua. Mas percebiam que a Lua já estava maculada pelo homem e que a sua única oportunidade de sobrevivência era fazer uma grande limpeza... É claro que a abordagem era simplista, mas refletia bem as utopias da época. Pioneiros dessa corrente, que era chamada “teatro jovem”, estávamos convictos de que o teatro poderia mudar o mundo e que nos tornávamos instrumentos de transformação social e política. No entanto, nosso envolvimento iria permanecer discreto. Sensíveis ao ridículo para o qual poderia pender tal tipo de teatro engajado, preferimos cultivar o humor, a metáfora e o fantástico em nossas peças.

Nosso primeiro sucesso ocorre em 1979, com *Regarde Pour Voir* [Olha para ver], um espetáculo que preconizava a necessidade da autoexpressão e a capacidade de criação que toda criança tem. Eu desempenhava o papel de um menino que, com uma amiga, criava marionetes a partir de materiais recicláveis. Botas velhas, garrafa de plástico e escova usada se transformavam em marionetes, em três esquetes sobre a vida de bairro dos jovens heróis.



Evidentemente, a identificação dos jovens espectadores era total, e muitos dentre eles se tornaram, pelo menos por algumas horas, marionetistas — às vezes para desespero dos pais, que constatavam o desaparecimento de certos utensílios! Um eminente crítico de teatro da época nos havia gratificado com o mais belo título que já tivemos: “Da sucata como uma das belas-artes”.

Foi com *Les Grandes Vacances* [As férias grandes], nosso único espetáculo para adultos, que intensificamos a nossa reflexão sobre a problemática da encenação no teatro de marionetes. Escrito por Michel Tremblay, o espetáculo foi encenado por Olivier Reichenbach, profissional famoso no teatro de atores. Com ele, pela primeira vez, iríamos conceituar as particularidades da marionete, suas forças e suas fraquezas. Realizamos o que sabíamos por instinto, mas que nunca havíamos expressado. Por exemplo, como a marionete era refratária ao palavrório e como, graças ao seu poder de evocação, podia falar sem ter que nos inundar de palavras. A peça contava os três dias vividos numa câmara mortuária por uma família em lágrimas devido ao luto e explorada por papa-defuntos, bem decididos a “papar” até os últimos tostões dela. A grande surpresa de Michel Tremblay foi constatar a grandíssima capacidade de comover suscitada pelas marionetes. Escapando à condição humana, transcendem a realidade e permitem mostrar ou expressar o que poderia ser chocante, na atuação de atores.

Portanto, a marionete é uma arte de convenção, e a sua principal força reside na escolha e na exploração de convenções claras. Por exemplo, em *Ombrelle, tu Dors* [Você está dormindo, sombrinha], tratamos do medo que tem uma criança de ver os pais se separarem e de ser abandonada. Estávamos, então, numa época em que o divórcio se tornava mais costumeiro no Quebeque. Essa realidade podia, pois, alimentar uma angústia em certas crianças, e queríamos expressá-la. No espetáculo, as personagens eram representadas a partir de duas técnicas. As marionetes de vara representavam o mundo real, enquanto as mesmas personagens tratadas *en aplats* [como bonecos planos] ilustravam o imaginário da meni-

na. Assim, os espectadores compreendiam imediatamente em que mundo se situar.

Na história do Théâtre de l’Œil, *Le Porteur* [O mensageiro] ocupa um espaço bem peculiar. No início, eu tinha decidido reunir marionetistas e responsáveis pela concepção com a incumbência precisa de criar um espetáculo sem palavras, um teatro de imagens — a fim de merecer o nosso nome! Se a intenção era simples, a realização seria das mais complexas e demandou quatro anos de pesquisas e de trabalho. Não existe nada mais complicado que a simplicidade.

O espetáculo se concretizou segundo a ideia, bem simples, de uma estrela caída sobre a terra e de uma larva esquisita, chamada Pretzel, a qual queria devolver a estrela ao lugar de origem. Apresentado numa empanada com abertura panorâmica, o espetáculo adota certos procedimentos de animação provenientes do cinema e apresenta marionetes de diversos tipos: de fio, de vara, de tipo *Bunraku*, minúsculos ou gigantes. Embora estivéssemos aqui num universo que se aparentava ao sonho e no qual tudo seria possível, precisávamos respeitar uma lógica teatral e contar, sem nenhuma palavra, uma história cujas interpretações pudessem ser múltiplas, em função da vivência e da sensibilidade de cada espectador. A viagem iniciática de Pretzel não deixa de evocar os ritos de passagem que balizam a existência do nascimento à morte. Assim, ainda que sem querer, realizamos um espetáculo universal e intemporal, que interessa os espectadores de todas as idades e de todas as culturas. Desde a sua criação em 1997, *Le Porteur* [O mensageiro] foi apresentado mais de 650 vezes e diante dos públicos mais diversos. Na Europa, na Ásia, nos Estados Unidos ou no México, em toda a parte recebeu uma recepção entusiasta. *Le Porteur* ilustra bem a magia de que a arte da marionete é capaz.

Em outro registro, tenho grande afeição por um espetáculo que apostava muito na palavra. *Cœur à Cœur* [Coração a coração] é um texto de Réjane Charpentier, uma pioneira da televisão para crianças no Quebeque. Réjane sempre dizia que há duas maneiras

de falar às crianças — podemos voltar-nos para a sua direção ou carregá-las nos ombros e dizer a elas: “Olhem!”. É óbvio que ela preferia a segunda...

Nesse espetáculo, abordávamos as dificuldades que uma criança pode encontrar em seu desenvolvimento. Representada por um ator, a criança sentia um mal-estar profundo, que se expressava por uma dor no coração. Refugiada no sótão, reencontrava não só os brinquedos da sua infância, mas também uma bola, chamada *La Monstresse* [A Mostrenga], que simbolizava as angústias do garoto e o seu estresse. A Mostrenga se apresentava de dois modos: durante a luta com a criança, era imensa e se espichava para preencher toda a área de atuação; derrotada, tornava-se minúscula e indefesa, suplicando que a criança cuidasse dela, visto que sem ela já não teria coragem de crescer. Depois de alguma hesitação, o menino compreendia que ele também precisava de certa agressividade para enfrentar a vida.

Sem dúvida alguma, esse espetáculo teve um efeito terapêutico em certas crianças, que se reconheceram nas interrogações e no combate interior do menino. Os símbolos e os arquétipos utilizados teriam sido muito mais difíceis de comunicar no teatro de atores. Imediatamente, o jovem espectador aceitava a convenção da regressão no coração da criança. A imagem da bola que personificava o estresse era indiscutível, e o simbolismo da luta de si para si, uma evidência. Lembro aquela menina que voltava todas as semanas para ver o espetáculo, até o dia em que, depois de uma representação, foi encontrar o ator e lhe disse: “Agora, você pode crescer!”. Na semana seguinte, ela não veio... Longe de mim a ideia de me imiscuir no caminho da terapia, mas o exemplo ilustra bem a capacidade de simbolização, muito forte, que a marionete pode ter. Mais uma vez, ao transcender a natureza humana, a marionete simbólica e arquetípica possibilita compreender o mundo real.

A tentação de utilizar as novas tecnologias está muito presente no teatro de marionetes, e em parte é para responder a essa tendência que criamos *Sur 3 Pattes* [De 3 patas], ao mesmo tempo

em que queríamos nos divertir um pouco com isso. A história desse espetáculo é a de uma câmera que adquire vida e descobre a floresta e os seus habitantes por meio do seu olho de ciclope. Teria sido fácil (fácil demais!) utilizar o vídeo, mas optamos pelo “falso vídeo”, fabricado com silhuetas de sombras, acetatos e retroprojetores, que joga com as diferenças de escala para sugerir *closes* e planos gerais. Qual não foi a nossa surpresa quando recebemos cumprimentos por nossa “judiciosa utilização do vídeo”! A lição que deve ser guardada de tal experiência é a força do lado artesanal do nosso meio de comunicação, qualidade que se tem, às vezes, a tendência de esquecer pela utilização de mil acessórios eletrônicos.

Ninguém pense que recusamos toda e qualquer utilização das novas tecnologias, mas é essencial que estas se justifiquem dentro da própria encenação. Assim, em *Corbeau* [Corvo], nossa vigésima quinta produção, empregamos uma câmera que, fixada acima de uma mesa, filma objetos chapados, marionetes em miniatura e acetatos que são projetados num telão no pano de fundo. A mesa e a câmera são dispostas no proscênio e participam da ação. A câmera permite ter um dispositivo muito depurado, ao mesmo tempo em que utiliza uma multidão de possibilidades. As mudanças de cenário fazem parte da ação, e os marionetistas manipulam à vista. É interessante constatar que, durante a representação, a atenção de certos espectadores é tanto atraída pelo trabalho da câmera quanto pela ação que se desenrola em cena.

Por meio desses poucos exemplos, recolhidos das produções da nossa companhia, podem-se apreender a complexidade e a diversidade das abordagens no teatro de marionetes. O que é particular, quando se fala de encenação no teatro de marionetes, são as escolhas no plano da concepção e das técnicas que devem ser feitas antes dos ensaios — escolhas que orientarão necessariamente a encenação.

A vida de um teatro é feita de encontros, e entre os inúmeros encontros que balizaram o itinerário da companhia, o encontro com Richard Lacroix, cenógrafo, foi um dos mais marcantes para

a orientação do nosso trabalho. Desde 1985, participou de todas as produções do Théâtre de l'Œil, na maioria das vezes como cenógrafo ou como conselheiro. Richard desenvolveu uma abordagem e uma técnica que lhe são próprias. A partir do texto ou de um roteiro, desenha um *cenarimagem*<sup>2</sup> do espetáculo, cena por cena, como um *story-board* no cinema, por vezes se permitindo trilhar caminhos muito distantes do texto proposto. Um tanto baseado no princípio dos “*cadavres exquis*”<sup>3</sup>, ele se apropria do material e faz com que a história avance de modo surpreendente. Partindo do *cenarimagem*, determinamos pouco a pouco as premissas da encenação e a seleção das técnicas. No teatro de marionetes, muitas vezes o cenário é tratado como uma personagem e deve responder a necessidades específicas. Quando chegamos, no primeiro dia dos ensaios, muitas escolhas já foram feitas, mas são incalculáveis as surpresas que ocorrem durante o trajeto! O que parecia evidente no papel já não funciona e deve ser reconsiderado. E depois, resta a cor que os marionetistas vão insuflar em suas personagens e que às vezes vai colorir a atuação de modo bem diferente daquele que se havia imaginado. No Théâtre de l'Œil, os ensaios nunca duram menos de 9 semanas e muitas vezes ficam mais perto de 13 ou 14 semanas. Esse trabalho muito intensivo se justifica pelas pesquisas e pelos balbucios necessários a fim de chegar à simplicidade.

Quando olho para trás e constato que se passaram quarenta anos, me dá vertigem. No entanto, só exploramos uma possibilidade ínfima do mundo da marionete. Tantas coisas precisariam ainda ser descobertas, tantas técnicas de transposições, de inven-

ções e de sonhos. Creio, porém, ter respondido às expectativas do menino de 14 anos que eu era e que um dia descobriu, deslumbrado, uma arte que iria dar um sentido à sua vida.

### 25 criações do Théâtre de l'Œil:

- 2012 – *Corbeau / Raven* [O corvo], Jean-Frédéric Messier.  
 2010 – *Sur 3 Pattes / 3 – Legged Tale* [De 3 patas], Simon Boudreault, Richard Lacroix.  
 2007 – *Ah, la Vache !! Holy Cow!* [Olha só!], Javier Swedzky.  
 2005 – *La Cité des Loups* [A cidade dos lobos], Louise Bom bardier.  
 2002 – *La Félicité / Dear Fizzy* [A felicidade], Simon Boudreault.  
 1999 – *Le Jardin de Babel* [O jardim de Babel], Marie-Louise Gay.  
 1997 – *Le Porteur / The Star Keeper* [O mensageiro / O guardião da estrela], Richard Lacroix, André Laliberté, Richard Morin.  
 1995 – *Zoé Perd Son Temps* [Zoé perde tempo], Michelle Allen.  
 1994 – *Un Secret de Polichinelle* [Um segredo de Polichinelo], André Laliberté.  
 1993 – *Qui a Peur de Loulou?* [Quem tem medo de Lulu?], Marie-Louise Gay.  
 1991 – *Jules Tempête* [Júlio Tempestade], Cécile Gagnon.  
 1990 – *Un Autre Monde / A New World* [Outro mundo], Réjane Charpentier.  
 1988 – *Bonne Fête, Willy* [Feliz aniversário, Willy], Marie-Louise Gay.  
 1986 – *Coeur à Coeur* [Coração a coração], Réjane Charpentier.  
 1986 – *Chouinard et Cie 2* [Chouinard e Cia. 2], André Laliberté, Josée Plourde.  
 1984 – *Le Soldat et la Mort* [O soldado e a morte], Irina Niculescu.  
 1984 – *Chouinard et Cie 1* [Chouinard e Cia. 1], André Laliberté.  
 1982 – *Ombrelle, tu Dors* [Estás dormindo, sombrinha], Suzanne Aubry.  
 1981 – *Les Grandes Vacances* [As férias grandes], Michel Tremblay.  
 1979 – *À Dos de Soleil* [Na garupa do Sol], Jocelyn Desjarlais, Lise Gascon, Marjolaine Jacob, André Laliberté, Pierre Tremblay.  
 1979 – *Regarde Pour Voir* [Olha para ver], Jocelyn Desjarlais, Lise

<sup>2</sup> No original, “scénarimage”, no qual podemos ler “scénario + image” (roteiro-imagem). [Nota dos Tradutores]

<sup>3</sup> Jogo do cadavre exquis [cadáver delicioso], e, por elisão, “cadavre exquis”. Jogo coletivo praticado sobretudo pelos surrealistas. Consiste em compor frases ao acaso; cada participante dá apenas um elemento da frase (sujeito, verbo, complementos, etc.), sem ter conhecimento dos demais. (V. o *Trésor de la Langue Française*, [http : www.cnrtl.fr/definition/cadavre](http://www.cnrtl.fr/definition/cadavre)). [N. dos Ts.]

Gascon, Marjolaine Jacob, André Laliberté, Pierre Tremblay.  
 1977 – *Le Toutatous* [O Tudoatodos], Jocelyn Desjarlais, Marjolaine Jacob, André Laliberté, Pierre Tremblay.  
 1976 – *Tohu-Bohu* [Confusão], Jocelyn Desjarlais, André Laliberté.  
 1974 – *Une Fable au Chou* [Uma fábula com couve], Jocelyn Desjarlais, André Laliberté.  
 1973 – *Les Méaventures de la Perdrix Blanche* [As desventuras da perdiz branca], Francine Saint-Aubin, André Laliberté.

#### Prêmios:

Théâtre de l'Œil

- 2012 – Prêmio do Público e Prêmio dos Críticos Jovens, conferido por l'Arrière Scène [Bastidores], Centre dramatique pour l'enfance et la jeunesse [Centro Dramático para a Infância e para a Juventude] de Montréal.

*Le Porteur / The Star Keeper* [O mensageiro / O guardião da estrela].

- 2005 – Prêmio Homenagem Rideau [Cortina], conferido pelo Réseau Indépendant des diffuseurs d'événements artistiques unis [Rede Independente dos Divulgadores de Eventos Artísticos Unidos].

*Sur 3 Pattes / 3 – Legged Tale* [De 3 patas].

- 2005 – Citação de Excelência na Arte da Marionete, conferida pela UNIMA-EUA.

- 2001 – Prêmio Chalmers para as peças de teatro canadenses destinadas ao público jovem.

- 1999 – Máscara da Produção “Públicos Jovens”, Máscara da Concepção do Cenário, Máscara da Contribuição Especial para a Concepção dos Bonecos, conferidas pela Academia Quebequense de Teatro.

*Zoé perd son temps* [Zoé perde tempo].

- 1997 – Citação de Excelência na Arte da Marionete, conferida pela UNIMA-EUA. *Un Autre Monde* [Outro mundo].

- 1990 – Prêmio da Melhor Produção para Públicos Jovens, conferido pela Associação Quebequense dos Críticos de Teatro.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHANONAT, Michelle; LACROIX, Richard; MESSIER, Jean-Frédéric. *Corbeau*. 25<sup>e</sup> production du Théâtre de l'Œil. Québec: L'instant même (L'instant scène), 2013.

## Un parcours em théâtre de marionnettes

André Laliberté

Théâtre de l' Œil (Canada)

J'avais 14 ans quand je fis la connaissance de Micheline Legendre, directrice artistique de la compagnie Les Marionnettes de Montréal. Je ne savais pas alors que cette rencontre allait décider du reste de mon existence. Durant dix ans j'allais chez elle apprendre la technique très exigeante des marionnettes à longs fils. Son théâtre fut pour moi l'école où j'ai fait l'apprentissage de mon métier et de mon art, comme les compagnons du Moyen-Âge.

De Micheline, j'ai appris la rigueur et l'exigence. Les Marionnettes de Montréal était à cette époque la seule compagnie professionnelle de marionnettes du Québec et avec ses spectacles j'ai parcouru des milliers de kilomètres, au pays et à l'étranger. Micheline avait une approche assez traditionnelle du théâtre de marionnettes mais, au gré des tournées et de nos participations à divers festivals, ma vision du monde de la marionnette s'est élargie.

Le Québec a connu dans les années 1960 une révolution que l'on a qualifiée de tranquille (il faut le faire!). Un des faits marquants de cette décennie fut certainement la tenue à Montréal de l'Exposition Universelle de 1967. Grâce à cette «belle visite» venue d'ailleurs, c'est toute une génération qui s'éveillait au monde. J'avais 20 ans et grâce à l'Expo, j'ai rencontré des marionnettistes venus de tous les horizons, qui m'ont conforté dans la voie que j'avais choisie. Parmi ceux-ci, Jacques Chesnais, des Comédiens de bois, qui avait été le maître de Micheline Legendre, avec qui j'ai eu le privilège de travailler. Bien que d'un âge respectable, Jacques Chesnais avait gardé une âme d'enfant. C'est lui qui m'a appris une des grandes vérités du théâtre; après une représentation, il m'a dit en souriant: «Aujourd'hui le public a bien joué!».

Quelques années plus tard, nous avons assisté au Québec à une explosion de compagnies de théâtre, et plus particulièrement de théâtre s'adressant au jeune public. Cette émergence de compagnies mais aussi de créateurs de diverses disciplines était sans doute les fruits de cette révolution qu'il serait peut-être plus juste de qualifier d'évolution rapide. En 1973, avec Francine Saint-Aubin, je décidai de fonder ma propre compagnie: le Théâtre de l'Œil. Pourquoi avoir choisi ce nom? Tout simplement parce que nous étions convaincus que c'était par le visuel que l'on pouvait susciter l'intérêt du spectateur. Quand l'Œil est attiré, l'oreille se tend et l'attention est capturée.

Quand on m'a demandé de parler de mon expérience de metteur en scène en théâtre de marionnettes, je dois avouer que j'ai eu un moment de

panique. Ma formation en cet art tient plus de l'apprentissage que de la formation universitaire. J'ai appris mon métier sur le tas et par l'observation directe plutôt que par l'élaboration de brillantes théories ou la productions de thèses obscures. J'ai toujours été persuadé qu'en art, le moteur principal de la création était l'intuition. Bien sûr, cette intuition n'est pas totalement innée et elle est nourrie par les multiples influences que nous recevons, au niveau personnel et professionnel, ainsi que par les différents spectacles auquel nous sommes confrontés et par les rencontres avec des créateurs qui nous insufflent leurs convictions et leurs passions. Je crois aussi que la rencontre avec le public contribue à nourrir notre personnalité artistique. Chez Micheline Legendre, par exemple, j'ai été amené à rencontrer un grand nombre d'enfants. A travers ces milliers de rencontres, j'ai développé une sensibilité particulière et une connaissance de ce qui touche les enfants. Car les spectacles du Théâtre de l'Œil s'adressent d'abord aux enfants. Dès le début, nous avons eu le souci de nous adresser à eux avec respect et en misant sur leur intelligence. J'ai, pour ma part, toujours été persuadé qu'un bon spectacle pour enfants peut concerner et toucher les adultes. L'enfance fait pour toujours partie de notre monde intérieur et elle nous accompagne tout au long de notre vie, nous rattrapant parfois dans notre vieil âge (ne dit-on pas «retomber en enfance?»).

### L'art de la convention et du symbole

Le théâtre de marionnettes en est un de conventions et de symboles. Dans cette forme de théâtre, il est encore plus évident que la manipulation est réciproque, elle se joue sur scène et dans la salle. Le spectateur n'est pas dupe, il sait que le personnage n'est fait que de bric et de broc. Quelques bouts de bois, un rien de tissu et voilà que notre personnage «idéal» se met à vivre. Le spectateur est complice de la supercherie et il accepte que ce simulacre de vie soit non seulement réel, mais parfois plus convaincant que la réalité elle-même!

Qu'est-ce qui caractérise le théâtre de marionnette au niveau de la mise en scène? En quoi ce médium demande-t-il une approche différente de celle du théâtre de comédiens? Pour tenter de cerner ce questionnement je me suis tournée vers le répertoire de notre compagnie - 25 créations en 40 ans d'existence - tentant d'y trouver certaines réponses.

Les premières créations du Théâtre de l'Œil étaient, disons-le, assez naïves. La mise en scène était collective et notre philosophie d'alors consistait surtout à tenter de recréer un univers magique avec des moyens de fortune pour raconter une histoire autant que possible pleine de surprises. *Les mésaventures de la perdrix blanche* s'inspirait d'une fable de La Fontaine et d'une légende inuit. Dans *Une fable au chou*, un petit garçon voyage au pays de

la géométrie et cherche un ami rond, carré, pointu comme lui. Avec *Tohu-Bohu*, on s'aventurerait dans une vision plus «engagée» du théâtre, dans une fable écologique où les animaux, les hommes et de leur pollution, décidaient d'aller s'installer sur la lune. Mais ils réalisent que la lune était déjà souillée par l'homme et leur seule chance de survie reste de faire un grand nettoyage... Évidemment l'approche était simpliste mais reflétait bien les utopies de l'époque. Pionniers de ce courant qu'on appelait le «jeune théâtre», nous étions convaincus que le théâtre pouvait changer le monde et que nous devenions des outils de transformation sociale et politique. Pourtant, notre engagement allait rester discret. Sensibles au ridicule dans lequel pouvait basculer ce type de théâtre engagé, nous avons préféré cultiver l'humour, la métaphore et le fantastique dans nos pièces.

Notre premier succès arrive en 1979 avec *Regarde pour voir*, un spectacle qui prônait la nécessité de l'expression de soi et la capacité de création que possède chaque enfant. Je jouais un jeune garçon qui, avec une amie, créait des marionnettes à partir de matériaux de récupération. Vieilles bottes, bouteille de plastique et brosse usée se transformaient en marionnettes, à travers trois sketches sur la vie de quartier des jeunes héros. Il va sans dire que l'identification des jeunes spectateurs était complète et qu'un grand nombre d'entre eux sont devenus, du moins pour quelques heures, des marionnettistes - parfois au grand désespoir des parents constatant la disparition de certains ustensiles! Un éminent critique de théâtre de l'époque nous avait gratifiés du plus beau titre que nous ayons jamais eu: «De la récupération comme un des beaux-arts».

C'est avec *Les grandes vacances*, notre seul spectacle pour adultes, que nous avons poussé notre réflexion sur la problématique de la mise en scène en théâtre de marionnettes. Ce spectacle, écrit par Michel Tremblay, était mis en scène par Olivier Reichenbach, praticien réputé en théâtre de comédiens. Avec lui, pour la première fois, nous allions conceptualiser les particularités de la marionnette, ses forces et ses faiblesses. Nous avons réalisé ce que nous savions d'instinct mais sans l'avoir jamais exprimé. Par exemple, comment la marionnette était réfractaire au verbiage et comment, grâce à son pouvoir d'évocation, elle pouvait parler sans avoir à nous inonder de mots. La pièce racontait les trois jours dans un salon funéraire d'une famille éplorée par le deuil et exploitée par des croque-morts, bien décidés à «croquer» jusqu'à leurs derniers sous. La grande surprise de Michel Tremblay fût de constater la très grande capacité d'émouvoir suscitée par les marionnettes. Échappant à l'humaine condition, elles transcendent la réalité et permettent de montrer ou d'exprimer ce qui pourrait être choquant, joué par des comédiens.

La marionnette est donc un art de convention et sa principale force ré-

side dans le choix et l'exploitation de conventions claires. Par exemple, dans *Ombrelle, tu dors*, nous avons abordé la peur d'une enfant de voir ses parents se séparer et d'être abandonnée. Nous étions alors à une époque où le divorce devenait plus courant au Québec, cette réalité pouvait donc alimenter une angoisse chez certains enfants, que nous voulions exprimer. Dans le spectacle, les personnages étaient représentés selon deux techniques. Les marionnettes à tige représentaient le monde réel alors que les mêmes personnages traités en aplats illustraient l'imaginaire de la petite fille. Ainsi, les spectateurs comprenaient d'emblée dans quel monde se situer.

Dans l'histoire du Théâtre de l'Œil, *Le Porteur* tient une place bien particulière. Au départ, j'avais décidé de réunir marionnettistes et concepteurs avec le mandat précis de créer un spectacle sans paroles, un théâtre d'images - afin de mériter notre nom! Si l'intention était simple, la réalisation fût des plus complexes et demanda quatre années de recherches et de travail. Il n'est rien de plus compliqué que la simplicité.

À partir de l'idée toute simple d'une étoile tombée sur la terre et d'un drôle d'asticot appelé Pretzel voulant la remettre à sa place, s'est concrétisé le spectacle. Présenté dans un castelet à ouverture panoramique, le spectacle emprunte certains procédés d'animation au cinéma et présente des marionnettes de différents types: à fil, à tige, de type Bunraku, minuscules ou géantes. Bien qu'ici nous soyons dans un univers qui s'apparente au rêve et où tout est possible, il fallait respecter une logique théâtrale et raconter sans aucune parole une histoire dont les interprétations peuvent être multiples, en fonction du vécu et la sensibilité de chaque spectateur. Le voyage initiatique de Pretzel n'est pas sans évoquer les rites de passage qui jalonnent l'existence de la naissance à la mort. Ainsi, sans même le vouloir, nous avons réalisé un spectacle universel et intemporel, qui intéresse les spectateurs de tous les âges et de toutes les cultures. Depuis sa création en 1997, *Le Porteur* a été joué plus de 650 fois et devant les publics les plus divers. En Europe, en Asie, aux États-Unis ou au Mexique, partout il a reçu un accueil enthousiaste. *Le Porteur* illustre bien la magie dont l'art de la marionnette est capable.

Dans un autre registre, je suis très attaché à un spectacle qui misait beaucoup sur la parole. *Cœur à Cœur* est un texte de Réjane Charpentier qui fût une pionnière de la télévision pour enfants du Québec. Réjane disait toujours qu'il y a deux façons de parler aux enfants; on peut se pencher vers eux ou les porter sur nos épaules et leur dire: «Regarde!» Il va sans dire qu'elle préférerait la seconde...

Dans ce spectacle nous abordions les difficultés qu'un enfant peut rencontrer dans son développement. Cet enfant, joué par un comédien, éprou-

vait un profond malaise s'exprimant par un mal de cœur. Réfugié dans le grenier, il retrouvait les jouets de son enfance mais aussi une boule, appelée la Monstresse, qui symbolisait les angoisses du jeune garçon et son stress. La Monstresse se présentait de deux façons durant son combat avec l'enfant, elle était immense et s'étirait pour remplir toute l'aire de jeu; une fois vaincue, elle devenait minuscule et sans défense, suppliant l'enfant de la garder, puisque sans elle il n'aurait plus le courage de grandir. Après avoir hésité, le garçon comprenait qu'il avait aussi besoin d'une certaine agressivité pour affronter la vie.

Ce spectacle a eu sans aucun doute un effet thérapeutique sur certains enfants, qui se sont reconnus dans les interrogations et le combat intérieur du jeune garçon. Les symboles et les archétypes utilisés auraient été beaucoup plus difficiles à faire passer en théâtre de comédiens. D'emblée, le jeune spectateur acceptait la convention de la régression dans le cœur de l'enfant. L'image de cette boule personnifiant le stress était indiscutable et la symbolique du combat avec soi-même une évidence. J'ai le souvenir de cette petite fille qui revenait voir le spectacle semaine après semaine jusqu'au jour où, après une représentation, elle est allée trouver le comédien et lui a dit: «Maintenant, tu peux grandir!» La semaine suivante, elle n'est pas venue... Loin de moi l'idée de m'immiscer dans la voie de la thérapie mais cet exemple illustre bien la capacité de symbolisation très forte que peut avoir la marionnette. Encore une fois, en transcendant la nature humaine, la marionnette symbolique et archétypale permet de comprendre le monde réel.

La tentation d'utiliser les nouvelles technologies est très présente dans le milieu de la marionnette et c'est en partie pour répondre à cette tendance que nous avons créé *Sur 3 pattes*, tout en voulant nous en amuser un peu. L'histoire de ce spectacle est celle d'une caméra qui prend vie et découvre la forêt et ses habitants à travers son œil de cyclope. Il aurait été facile (trop facile!) d'utiliser la vidéo mais nous avons opté pour de la «fausse vidéo», fabriquée avec des silhouettes d'ombres, des acétates et des rétroprojecteurs, qui joue sur les différences d'échelle pour suggérer des gros plans et des plans d'ensemble. Quelle ne fût pas notre surprise quand nous avons reçu des compliments pour notre «judicieuse utilisation de la vidéo!» La leçon à retenir de cette expérience est la force du côté artisanal de notre médium, qualité que l'on a tendance parfois à oublier par l'utilisation de mille gadgets électroniques.

Il ne faudrait pas croire que nous refusons toute utilisation des nouvelles technologies, mais il est essentiel que celles-ci se justifient dans la mise en scène elle-même. Ainsi dans *Corbeau*, notre vingt-cinquième production, nous nous servons d'une caméra qui, fixée au-dessus d'une table, filme des

aplats, des marionnettes en miniature et des acétates qui sont projetés sur un grand écran en fond de scène. La table et la caméra sont placées à l'avant-scène et participent à l'action. La caméra permet d'avoir un dispositif très épuré tout en utilisant une multitude de possibilités. Les changements de décor font partie de l'action et les marionnettistes manipulent à vue. Il est intéressant de constater que, durant la représentation, l'attention de certains spectateurs est aussi attirée par le travail de la caméra que par l'action qui se déroule sur la scène.

A travers ces quelques exemples, glanés dans les productions de notre compagnie, on peut appréhender la complexité et la diversité des approches en théâtre de marionnettes. Ce qui est particulier quand on parle de mise en scène en théâtre de marionnettes, ce sont les choix au niveau de la conception et des techniques qui doivent se faire bien en amont des répétitions. Des choix qui orienteront forcément la mise en scène.

La vie d'un théâtre est faite de rencontres et parmi les nombreuses qui ont jalonné l'itinéraire de la compagnie, celle de Richard Lacroix, scénographe, fut une des plus marquantes pour l'orientation de notre travail. Depuis 1985, il a participé à toute les productions du Théâtre de l'Œil, la plupart du temps comme scénographe ou comme conseiller. Richard a développé une approche et une technique qui lui sont propres. À partir du texte ou d'un canevas, il dessine un scénarimage du spectacle, scène par scène, comme un storyboard au cinéma, se permettant parfois de prendre des chemins très éloignés par rapport au texte proposé. Un peu sur le principe des cadavres exquis, il s'approprie le matériel et fait avancer l'histoire d'une façon surprenante. En partant du scénarimage, nous déterminons peu à peu les prémisses de la mise en scène et le choix des techniques. En marionnette, le décor est souvent traité comme un personnage et doit répondre à des besoins particuliers. Quand nous arrivons au premier jour des répétitions, bien des choix ont été faits mais c'est sans compter sur les surprises de parcours! Ce qui semblait évident sur le papier ne tient plus la route et doit être reconsidéré. Et puis, il reste la couleur que les marionnettistes vont insuffler à leurs personnages et qui parfois va colorer le jeu d'une manière bien différente de ce que l'on avait imaginé. Au Théâtre de l'Œil, les répétitions ne durent jamais moins de 9 semaines et sont souvent plus près de 13 ou 14 semaines. Ce travail très intensif se justifie par les recherches et de tâtonnements nécessaires pour parvenir à la simplicité.

Quand je regarde derrière moi et que je constate que quarante ans ont passés, je suis pris de vertige. Pourtant nous n'avons exploré qu'une infime possibilité du monde de la marionnette. Tant de choses seraient encore à découvrir, tant de techniques de transpositions, d'inventions et de rêves. Mais,

je crois avoir répondu aux attentes de l'enfant de 14 ans que j'étais et qui un jour découvrit émerveillé un art qui allait donner un sens à sa vie.

### 25 créations:

- 2012 - Corbeau / Raven, Jean-Frédéric Messier
- 2010 - Sur 3 pattes / 3 - Legged Tale, Simon Boudreault, Richard Lacroix
- 2007 - Ah, la vache! / Holy Cow!, Javier Swedzky
- 2005 - La Cité des Loups, Louise Bombardier
- 2002 - La Félicité / Dear Fizzy, Simon Boudreault
- 1999 - Le jardin de Babel, Marie-Louise Gay
- 1997 - Le Porteur / The Star Keeper, Richard Lacroix, André Laliberté, Richard Morin
- 1995 - Zoé perd son temps, Michelle Allen
- 1994 - Un secret de Polichinelle, André Laliberté
- 1993 - Qui a peur de Loulou?, Marie-Louise Gay
- 1991 - Jules Tempête, Cécile Gagnon
- 1990 - Un Autre Monde / A New World, Réjane Charpentier
- 1988 - Bonne fête Willy, Marie-Louise Gay
- 1986 - Coeur à Coeur, Réjane Charpentier
- 1986 - Chouinard et Cie 2, André Laliberté, Josée Plourde
- 1984 - Le Soldat et la Mort, Irina Niculescu
- 1984 - Chouinard et Cie 1, André Laliberté
- 1982 - Ombrelle, tu dors, Suzanne Aubry
- 1981 - Les grandes vacances, Michel Tremblay
- 1979 - À dos de soleil, Jocelyn Desjarlais, Lise Gascon, Marjolaine Jacob, André Laliberté, Pierre Tremblay
- 1979 - Regarde pour voir, Jocelyn Desjarlais, Lise Gascon, Marjolaine Jacob, André Laliberté, Pierre Tremblay
- 1977 - Le toutatous, Jocelyn Desjarlais, Marjolaine Jacob, André Laliberté, Pierre Tremblay
- 1976 - Tohu-Bohu, Jocelyn Desjarlais, André Laliberté
- 1974 - Une fable au chou, Jocelyn Desjarlais, André Laliberté
- 1973 - Les mésaventures de la perdrix blanche, Francine Saint-Aubin, André Laliberté

### Prix

Théâtre de l'Œil

- 2005 - Prix Hommage RIDEAU décerné par le Réseau Indépendant des diffuseurs d'événements artistiques unis. Sur 3 pattes / 3 - Legged Tale
- 2012 - Prix du public et Prix des jeunes critiques décernés par l'Arrière Scène, Centre dramatique pour l'enfance et la jeunesse en Montérégie. Le Porteur / The Star Keeper

- 2005 - Citation of Excellence in the Art of Puppetry décerné par UNIMA-USA.
- 2001 - Prix Chalmers pour les pièces de théâtre canadiennes pour jeune public.
- 1999 - Masque de la Production «Jeunes Publics», Masque de la conception du décor, Masque de la contribution spéciale pour la conception des marionnettes décernés par l'Académie québécoise du théâtre. Zoé perd son temps
- 1997 - Citation of Excellence in the Art of Puppetry décerné par UNIMA-USA. Un Autre Monde
- 1990 - Prix de la meilleure production Jeunes publics décerné par l'Association québécoise des critiques de théâtre.



## O Theater Meschugge<sup>1</sup>

Por Ilka Schönbein e sobre ela  
Theater Meschugge (Paris)



<sup>1</sup> 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.

PÁGINAS 142  
E 143: *La vieille  
et la bête* (2009).  
Theater Meschug-  
ge. Direção de Ilka  
Schönbein. Foto  
de Serge Lucas.



**Resumo:** O texto analisa o percurso artístico e o processo de criação de cinco espetáculos de Ilka Schönbein – Theater Meschugge: *A velha e a fera – A meu pai*; *O silêncio dos cabritos*; *Metamorfoses*; *A viagem de inverno*; e *Carne da minha carne*. A análise dos espetáculos se completa com a transcrição de uma entrevista e de críticas teatrais sobre seus trabalhos publicados em jornais e revistas da França, o que possibilita obter uma dimensão mais completa da produção artística da atriz e diretora.

**Palavras-chave:** Theater Meschugge. Ilka Schönbein. Encenação teatral. Processo de criação.

**Abstract:** This paper analyzes the artistic route and the creative process of five presentations of Ilka Schönbein – Theater Meschugge: *The Old One and the Beast – to my father*; *The Silence of the Goats*; *Metamorphosen*; *Winter Journey*; and *My Own Flesh and Blood*. The analysis of the presentations is completed with the transcription of an interview and of theatrical reviews of her work published in French newspapers and magazines, which provide a more complete dimension of the artistic production of the actress and director.

**Keywords:** Theater Meschugge. Ilka Schönbein. Theatrical staging. Creative process.

Sou de Darmstadt e me formei em dança eurrítmica, na linha de Rudolph Steiner, que preconiza a aliança da alma e do gesto, em vez do esforço e da técnica. Estudei com o marionetista Albrecht Roser, em Stuttgart, e, depois de ter-me formado, trabalhei por cerca de dez anos com outras companhias, antes de criar a minha

– o Theater Meschugge [Teatro Maluco] – e de me lançar pelas estradas com os meus próprios espetáculos. No texto que segue, apresento os meus pensamentos, algumas críticas e palavras dos amigos a respeito de alguns espetáculos por mim criados.

*La vieille et la bête – A mon père* [A velha e a fera – A meu pai]<sup>2</sup>

Um dia, no início do ano, eu passeava pelas margens de um riozinho, na Alemanha, perto de Berlim. De repente, notei algo na água, algo que lutava para não afundar. Com um bastão, eu o tirei da água. Na verdade, era um burro; eu o levei para casa para enxugá-lo e, com uma grande xícara de chocolate quente, ele me contou que a sua mãe era uma rainha e não quis saber de ter um burro como filho, “e aí ela me jogou na água”. Isso me lembrou um conto de fadas que li recentemente, mas nele o rei conseguia impedir o assassinato. Então, perguntei ao burro se tinha pai. “Um pai! O que é isso!?” – me respondeu o burrinho.

Evidentemente, de lá para cá os contos de fadas mudaram. Mas como conciliar a minha vida de teatro itinerante com esse pobre animal? Transformar o meu caminhão em estábulo de burro e pedir palha fresca no chão do meu camarim, na ficha técnica? Depois, reli o conto, e aí o burro sabia tocar alaúde. Tive uma ideia, pois, embora não ficasse cada vez mais jovem e começasse a ficar cada vez mais cansada, eu poderia ensinar o meu burro a tocar alaúde. Talvez um dia ele pudesse me substituir em cena e ganhar a vida pelos dois... Que perspectivas agradáveis!

Em suma, começamos o trabalho com exercícios rítmicos, com as quatro patas, e aparentemente ele tem certo talento musical. Em contrapartida, em relação ao alaúde foi muito mais demorado. Mas a imagem de mim mesma sentada numa cadeira, olhando o meu jumento, me encheu de coragem e me estimulou para ir mais longe. Um dia, após um ano de trabalho, um diretor de teatro me convidou para fazer uma residência de criação artística num pequeno teatro de Paris, perto da Gare du Nord [Estação de Trens

<sup>2</sup> Produção: Les Métamorphoses Singulières à Paris, Le Grand Parquet e Theater Meschugge.

do Norte], ao lado do bairro indiano...

Estávamos, então, nesse teatro, e alguém bateu à porta.

— Quem está aí? – perguntei.

— A morte! – respondeu a morte.

— Oh, não, morte! Agora não, estou em pleno ensaio! Vá embora!

— Não vim por tua causa, sua anta. É o teu pai que eu quero levar. Ele está muito doente! Se quiseres te despedir dele, tens que te apressar!

Então, tranquei o burro nos camarins, com um monte de palha, maçãs e cenouras, pedi ao diretor para lhe fazer companhia e voltei para a casa dos meus pais, na Alemanha. Encontrei a minha mãe debulhada em lágrimas, o meu pai de cama, e a morte à sua cabeceira.

Se você conhecer o velho conto “Morte na cabeceira da cama”, saberá muito bem o que isso quer dizer! O meu pai estava mais para tranquilo, quase sereno. Passamos três semanas juntos – meu pai, minha mãe, os muitos amigos do meu pai, eu e a morte. Três semanas para preparar a grande partida, cheios de lágrimas, de cuidados e de amor. Três semanas repletas de lembranças, de risos e de flores. Depois, a morte fez o que tinha que fazer. A seguir, voltei ao teatro, e a morte me acompanhou.

— Adoro o teatro, renova as minhas ideias depois do trabalho – me confessou. Então, tirei o burro do camarim. Ele estava bem descansado, em ótima forma. Eu me sentei na sala para dirigir os seus aquecimentos, com a morte ao meu lado. Passados alguns minutos, a morte cochichou para mim:

— Nada mau, o teu burro! Vai te substituir em cena?

— Espero que em breve – respondi a ela.

— Como vai se chamar o espetáculo?

— “O burro que toca alaúde”.

— Será um solo para burro.

— Obviamente.

— Quando será a estreia?

— Em 26 de outubro de 2009.

— Então, depois do dia 26 estás disponível?

— Para quê?

— Para uma pequena viagem comigo.

— Ou seja?

A morte se calou e me olhou de modo estranho. Então, saí da cadeira, saltei no palco e daí a três minutos enfiei um figurino e voltei à cena. Depois, contratei uma musicista para fazer os meus velhos ossos dançarem e transformamos o solo em dueto.

Agora, o espetáculo se chama *La vieille et la bête* [A velha e a fera].

Encenação: A morte.

Olhar extraterrestre: meu pai.

Condições técnicas: palha no palco, cenouras e maçãs no camarim.

Stéphanie Richard, crítica do *Théâtre Online*, também analisou o espetáculo *La vieille et la bête*:

***Viva a morte!***

*Marionetista genial, dançarina de corpo retorcido e frágil, atriz expressionista impressionante, Ilka Schönbein está de volta e, como sempre, o seu universo não deixará o seu público totalmente ileso. Desta vez é acompanhada por Alexandra Lupidi, instrumentista polivalente cujo talento é igualmente alucinante. Um espetáculo raro, de beleza e de inteligência infalíveis, que fala da morte como uma velha amiga sem cerimônia que se convida para o jantar!*

*Num pequeno estrado inclinado, Ilka Schönbein descasca uma maçã, impassível, enquanto o público se instala. Paralelamente, Alexandra Lupidi, como uma Madame Loyale amalucada, nos convida para “acender a centelha da nossa fantasia” antes de a luz se apagar. A marionetista se transforma, então, numa pequena bailarina de tutu desbotado que sonha em tornar-se uma grande bailarina, e a magia começa, pois Ilka Schönbein não manipula uma marionete como se poderia imaginar: ela se integra com a personagem, os seus gestos são a alma da marionete, e às vezes nos perdemos, já não sabendo a quem*

*pertence uma perna ou que rosto é o verdadeiro. Por sinal, a máscara da pequena bailarina outra não é senão uma reprodução do rosto da atriz, e por mais irracional que possa parecer, esse rosto envelhece ao mesmo tempo em que o da pequena bailarina e, depois, transformado em ruína, morre cantando Purcell.*

*Vem, então, a história da senhora que, convidada por Deus para fazer um pedido, escolheu prender na árvore as crianças que subiram em sua macieira sem a permissão dela, a fim de poder, finalmente, usufruir plenamente dos seus frutos, de que ela tanto gosta. Assim, o dia em que a morte vier bater à sua porta, ela terá a ideia sublime de lhe pedir que colhesse uma maçã para ela, a fim de deixá-la plantada lá no alto como uma coisa qualquer. E essa ideia permitirá que a atriz crie uma das imagens mais poéticas do espetáculo, ou seja, a morte suspensa nos ares, ridiculamente vulnerável diante daquela velha dama divertida.*

*Em cada conto, a morte ronda, implacável, brincalhona a ponto de vir flertar com o último suspiro de uma velhinha encarnada por uma máscara que parece encolhida pela idade. E incrivelmente, conforme o momento, a máscara expressa o desencanto, a raiva, o cansaço e, por fim, o medo antes do assalto final. Em contraponto perfeito, Alexandra Lupidi vem completar os quadros com a sua belíssima voz de meio-soprano e com os seus dedos ágeis, que parecem dominar todos os instrumentos de música. Duas mulheres atípicas a serviço de um espetáculo que não o é menos, que deve ser visto e revisto até que a morte chegue! (RICHARD, 2010).*

Também a crítica teatral do *Journal La Terrasse*, Catherine Robert, tece suas considerações sobre o trabalho de Ilka:

***La vieille et la bête*** [A velha e a fera]

*Ilka Schönbein instala em cena palha, algumas maçãs, o espólio de um burro que é logo reavivado, e aquele gênio da marionete que a torna uma das melhores profissionais da sua arte.*

*É a morte que encena o espetáculo, segundo a própria Ilka Schönbein admite, a qual parece dispor a seu respeito de segredos ocultos ao comum dos mortais... Vidente ou visionária, espécie de pitonisa maliciosa ou de xamã capaz de dialogar com os espíritos, Ilka*

*Schönbein é uma artista à parte, que imagina espetáculos cuja beleza formal e cuja perfeição das imagens criadas compõem um universo misterioso em que cada um projeta e encontra lembranças, angústias, sonhos e fantasmas. Os espectadores de *La Vieille et la bête* [A velha e a fera] são recebidos pelo teclado malicioso de Alexandra Lupidi, voz angelical e sorriso sarcástico, espécie de presença luciferina que parece guardar o templo fabuloso do qual vão surgir as personagens fantasmagóricas animadas pela marionetista. Morte que ronda, morte que espreita, morte convidada como que para cativá-la, morte que brinca e de quem podemos rir, Ilka Schönbein ousa enfrentar o irrepresentável e cria um ambiente intenso no qual a ternura e a delicadeza conseguem subjugar os demônios convocados por esse espetáculo catártico, ao mesmo tempo apavorante e consolador.*

*Teatro dos mistérios – Uma pequena bailarina cujo sonho é transformar-se em estrela; ela o persegue até as extremidades das suas pontas e das suas forças, uma mulher velha e agonizante que brinca de esconde-esconde com uma morte dominada a golpes de maçãs, um burro filho de rei e tocador de alaúde, apaixonado por uma princesa: Ilka Schönbein leva a interpretação até a identificação. Mistura o seu corpo ao da sua marionete, empresta-lhe os braços, as pernas dela, criando uma mistura fabulosa entre o espírito e a matéria, como se insuflasse ao golem o sopro da vida, fixando na sua testa o versículo misterioso que a história contada constitui. Teatro das metamorfoses, o de Ilka Schönbein, do misto e do monstro, da transgressão das fronteiras e dos táxones, teatro de máscaras que revelam mais do que escondem: assistir a ele é fazer parte tanto da experiência metafísica quanto do prazer estético, a tal ponto o que aí se mostra provém daqueles mistérios que a maioria teme e evita, e que apenas o verdadeiro artista sabe abordar (ROBERT, 2010).*

O meu próximo espetáculo está atualmente em fase de criação e se chama *Le silence des chevreaux* [O silêncio dos cabritos]<sup>3</sup>. Aqui vão algumas ideias que inspiram o meu trabalho:

<sup>3</sup> Produção: Les Métamorphoses Singulières à Paris, Le Grand Parquet e Theater Meschugge.

Uma velhinha está sentada num pequeno tamborete. Tricota. Conta. Conta. Tricota. “Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete...” Para. Dirige-se às pessoas. Abre a boca. Mas nada sai daí. Ela fecha a boca. Recomeça a tricotar. Recomeça a contar. Até sete. Não consegue contar além dessa cifra. Também não consegue falar com o público. Recomeça a tricotar.

Que tricota?

É algo que faz parte do seu próprio vestido. Pouco a pouco, a ação de tricotar se torna estranha: começa a se animar, a se transformar em... Ahhh... Agora se vê melhor... Dois cornos aparecem... Um animal... Sim, é uma cabra... Ainda mais velha que a velhinha... Aparentemente, mais corajosa que ela: assim que a sua boca fica visível, bale... Fala... Ri... Grita... “Seeeeete!” – bale. “Seeeeete filhos, na época éramos exatamente seeeete irmãos e irmãs... Mas o lobo comeu. Todos! Exceto a mais jovem. A mais jovem se escondeu tão bem, que o lobo não a encontrou. A mais jovem... Pooooois beem... A mais jovem era... eu”.

“Não, não! Era eu!” A velhinha que tricotava finalmente recupera a linguagem. “Não, eu!” – bale a cabra. “Eu!” – “Eu!”

A besta e a velhinha se olham, frente a frente. Depois, percebem que usam o mesmo vestido, e juntas possuem apenas duas pernas e um corpo. Como siamesas.

Em sua infância, a velhinha sobreviveu à guerra mundial e ao genocídio. Teve seis irmãos e irmãs. Todos foram assassinados. Antes de deixar este mundo, quer dar testemunho daqueles horrores que traumatizaram a sua infância, a sua vida. Quer falar com as pessoas. A velha cabrinha é bem mais velha que a velhinha. Sai de um conto de fadas muito antigo e bem conhecido. Também sobreviveu a uma catástrofe semelhante: a devoração dos seus irmãos e irmãs pelo lobo.

Então, bem como os seus corpos misturados, as suas histórias se misturam. Por vezes, as duas histórias se misturam também para o público. Assim, a imprecisão persiste, até o momento em que os cabritinhos são liberados da barriga do lobo, e saem dele são e

salvos. O lobo sofre um fim desastroso, mas muito merecido.

As crianças ficam tranquilizadas e contentes. Um *happy end*, que esperaram e desejaram. Em compensação, os adultos duvidam... Sim, histórias como essa são belas e acalmam.

Não ocorre necessariamente o mesmo com a história... Infelizmente... Esse espetáculo se dirige a toda a família, de preferência aos avós e a seus netinhos. Como o texto acima deixa claro, trata-se do conto de fadas dos Irmãos Grimm intitulado *O lobo e os sete cabritinhos*, contado em dois níveis diferentes que vão se mesclar e, pelo que imagino, não vão atrapalhar um ao outro e sim se completar.

E eu – a velhinha – vou ser completada pela minha musicista mágica, Alexandra Lupidi, que já está ensaiando os cantos iídiche e a música klezmer<sup>4</sup>.

Estreei *Métamorphoses* [Metamorfoses] em 2010.

O espetáculo *Métamorphoses* foi criado para a rua, com a intenção de atingir todos os públicos. Depois, sem abandonar a rua, aceitei adaptar o meu espetáculo para as cenas de teatro, acrescentando nelas uma segunda personagem, interpretada inicialmente por Thomas Berg, meu técnico alemão, depois por Alexandre Haslé, ator francês, em seguida por Mô Bunte, marionetista alemão.

Todas as vezes, criei uma variante nova e com a minha última parceira cheguei a fazer duas. As máscaras e os figurinos mudam, certas cenas e personagens desaparecem para dar espaço a outras. Assim, *Métamorphoses*, que se tornou *Métamorphoses*

<sup>4</sup> O *klezmer* é uma tradição musical dos judeus asquenazes (da Europa Central e da Europa do Leste), desenvolvida a partir do século XV. Suas origens seriam músicas do Oriente Médio, da Europa Central e da Europa do Leste (dos eslavos e ciganos). A partir dos anos 1970, houve novo interesse dos músicos de vários países pelo *klezmer*. Desde 1990-2000, musicistas provenientes de vários horizontes (música clássica, jazz, folk, pop, hip hop, electro, reggae...) renovam o gênero, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa (Ocidental, Central e Oriental). V. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Klezmer>. [Nota dos Tradutores]

*des Métamorphoses* [Metamorfozes das metamorfozes], conheceu cinco versões, cuja totalidade evoluía de um humor ácido, tão típico da Europa Central, para uma visão intensamente sombria do mundo, e a ênfase passava da marionete para o mimo, depois para a dança, e chegava finalmente a um equilíbrio entre todos esses meios de expressão.

Por mais que eu me apresente, nunca considero os meus espetáculos terminados: eu os vivo, e eles vivem comigo.

O espetáculo *Le Voyage d'Hiver* [A viagem de inverno]<sup>5</sup> também faz parte da minha carreira artística, e a sua estreia ocorreu em 2003.

*Está inspirado na obra de Franz Schubert e de Wilhelm Müller. A encenação foi de Ute Hallaschka e Ilka Schönbein, a qual também criou as máscaras, os figurinos e desempenha o papel principal. Christian Hilg interpreta os Liedes de Schubert, Rudi Meier transpôs brilhantemente a obra original para o acordeom, Simone Decloedt lhe dá assistência no papel de uma harpia; o texto francês foi gravado, e depois encarnado sucessivamente pelas atrizes Paule d'Héria e Marie-Laure Crochant.*

*Apesar da excelente recepção do espetáculo, duas semanas depois da estreia Ilka pôs novamente mãos à obra, teatralizou a interpretação de Christian Hilg, que assume muito bem o seu novo papel, acrescentou intermédios que evocavam ao mesmo tempo a viagem sem fim da sua personagem e a festa de feira.*

*Em 2005, com a colaboração artística de Mary Sharp, Ilka envolve em seu trabalho a atriz Nathalie Pagnac, que acompanha o longo canto lírico mostrando como a dor e o sentimento de perdição por eles engendrados podem expressar-se por meio do corpo e da voz (Assessoria de imprensa do Theater Meschugge, 2009).*

<sup>5</sup> *Le Voyage d'Hiver* nasceu no outono de 2003, no Théâtre Gérard Philipe, em Frouard (Lorena), em colaboração com o ABC de Bar-Le-Duc, com o Théâtre Romain Rolland de Villejuif, com Le Prisme de Saint-Quentin-en-Yvelines e com o Conselho Geral do Val de Marne. Produção: Le Grand Parquet, Les Métamorphoses Singulières à Paris.

*Chair de ma Chair* [Carne da minha carne]<sup>6</sup> é outro espetáculo do meu repertório. A estreia data de 2006. Abaixo, segue o texto sobre o espetáculo escrito por Aglaja Veteranyi, autora do livro que inspirou a minha criação. Na sequência dele, pode-se ler o texto, sob forma de diálogo, escrito juntamente com a jornalista Laurence Carducci:

*“Por que a criança cozinhava na polenta”, de Aglaja Veteranyi, é uma narrativa da memória de uma criança de circo que evoca alternadamente as relações entre mãe, criança, dor da perda, solidão, desvario, adversidade, nomadismo, desenraizamento... O relato é construído como uma série de instantâneos, lembrança dessa criança que cresceu rápido demais e que extrai toda a sua poesia do mais profundo da sua memória, a quintessência dos sentimentos, a realidade emocional desses momentos de vida.*

*É evidente o vínculo entre o universo de Aglaja Veteranyi e o de Ilka Schönbein: as imagens que surgem são fonte de um imaginário próximo. Veem-se as imagens, já na leitura do texto elas são adivinhadas. É um pouco como duas irmãs que se reencontrassem em torno de um relato e decidissem juntar as suas qualidades emocionais. Há também o vínculo com o longínquo, com a viagem e com a errância. É também aquela exigência de proclamar em alto e bom som uma verdade e uma aventura artística antes de tudo humana, repletas das voltas e viravoltas da vida. Aglaja Veteranyi carrega dentro dela a magia das palavras e, para além das palavras, das imagens que ela secreta, e cuja depositária é Ilka:*

*mãe adormece criança  
mãe abraça criança  
mãe apaga luz  
criança não adormece seus olhos*

<sup>6</sup> Este espetáculo é produzido por Les Métamorphoses Singulières e coproduzido por ARCADI (Action Régionale pour la Création Artistique et la Diffusion en Île-de-France [Ação Regional para a Criação Artística e a Difusão na Île-de-France]), com o apoio da Cidade de Paris, da DRAC da Região Ilha-de-França e da Prefeitura do 18º Distrito de Paris.

*mãe fecha porta  
mãe deixa casa  
mãe esquece criança  
a casa da criança morre de fome*  
(Aglaja Veteranyi, 2006).

***Um diálogo solo entre mim e a criança que fui – Perguntas a Ilka Schönbein***

(por Laurence Carducci, jornalista, e Ilka Schönbein)

**O que mereceu a sua atenção na leitura do livro? Exemplos a serem propostos.**

Foi o tom de uma criança e a sabedoria de uma mãe madura que se juntam na linguagem desse livro, e o humor negro que resulta dessa decalagem. Foram também as imagens, muito corporais, que me atraíram. “A alma da tua mãe é como uma unha encravada”, dizia a minha tia. “Mas ela tem um coração de mel. Se não bebesse tanto, poderia servir de pomada para as feridas”.

**Que vínculos podemos imaginar com a sua própria vida? Com a criança que você foi? Comentário sobre “Um diálogo solo entre mim e a criança que fui”. Citação de entrevista. Exemplo de emoções fortes ou de acontecimentos, próximos de Aglaja Veteranyi.**

Mais ou menos, a maioria das crianças inteligentes e sensíveis sofre, no fundo, dos mesmos traumatismos, e o fato de não se sentir compreendida pelos adultos gera, conseqüentemente, a solidão. “Eu casarei com dois homens; com isso, nunca ficarei sozinha”.

**A errância é uma escolha ou um elemento fundamental da sua personalidade?**

Digamos que ser errante é uma escolha do meu coração que constitui um elemento profundo e essencial da minha personalidade.

**Quais foram as suas relações com a sua mãe? Você tem**

**uma filha?**

As relações com a minha mãe são muito ambíguas, como ocorre com a maioria das filhas.

**Precisar as relações mãe/filha no espetáculo. O título *Chair de ma Chair* [Carne da minha carne] — mais canibal do que afetuoso, nesse contexto?**

Não foi por acaso que escolhi numa cena a aranha como imagem para a mãe. Aquela mãe ama a filha ao ponto de comê-la. “A minha cria é a minha vida. Se ela me abandonar, eu morro”. Nunca compreendeu que a verdade DAQUELE amor é deixar a criança ser livre para que possa desenvolver a sua própria personalidade. E a filha percebe isso: “Minha mãe entra em mim e sai de mim, pareço uma foto da minha mãe, pareço sem mim”.

**Como ocorreu o encontro com o texto de Aglaja Veteranyi? A decisão de dar a ele uma transcrição cênica foi tomada imediatamente ou se impôs lentamente? Quais foram as etapas da criação de *Chair de ma Chair*? Implantação das máscaras e dos figurinos. Eventualmente, falar dos colaboradores.**

Lentamente – e por muito tempo hesitei, porque senti que seria um projeto que me devorava –, comecei por construir as marionetes dos pais, depois as da criança que nasce, e isso requereu cada vez mais espaço, e os pais quase desapareceram. Ao mesmo tempo, li, reli e tresli o texto, para me impregnar a ponto de as marionetes poderem ver o texto diante de um espelho. Não escolhi o texto no escritório! Foram as marionetes que escolheram, cada uma, o seu próprio trecho. Em seguida, trabalhei a dramaturgia, auxiliada por Mary Sharp. Depois, pensamos em Nathalie Pagnac — com quem eu já havia trabalhado em *Voyage d’hiver* —, como tradutora. Obviamente, foi um processo longo até atingir a versão presente, no que se refere ao texto, que se desenrola agora em três línguas. Depois da estreia e de um mês de representações no Grand Parquet, em Paris, acrescentamos uma terceira marionetista, que faz uma introdução para o público, algumas intervenções italianas durante o espetáculo. Ela também

cozinha polenta em cena, para o final do espetáculo. Para mim, com a terceira marionetista, deixamos a intimidade do dueto e entramos mais num espaço de feira, no espaço do circo, no espaço do ambiente do livro e no da origem do texto. Será esta a última versão do espetáculo? Ainda não sei.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- PERRIER Jean-Louis. Ilka Schönbein, corps romantique. *Le Monde*. Paris, 31.5.2004
- RICHARD, Stéphanie. Vive la mort! *Teatre on line*. 16/2/2012. [http://www.theatreonline.com/journal/detail\\_article.asp?i\\_Production=2021&i\\_Spectacle=21208&i\\_TypeDoc=1&s\\_LibelleDetail=Actualité%20en%20continue&s\\_Critere=](http://www.theatreonline.com/journal/detail_article.asp?i_Production=2021&i_Spectacle=21208&i_TypeDoc=1&s_LibelleDetail=Actualité%20en%20continue&s_Critere=)
- ROBERT, Catherine. La vieille et la bête. *La Terrasse – Le journal de référence de La vie cultural*. N.175. 03/03/2010.
- VETERANYI, Aglaja. *Pourquoi l'enfant cuisait dans la Polenta*. Paris: Éditions d'En Bas, 2004.

## Le Theater Meschugge

Pour Ilka Schönbein et sour elle  
Theater Meschuggede (Paris)

Je suis originaire de Darmstadt, Allemagne, et je me suis formée à la danse eurythmique de Rudolph Steiner qui prône l'alliance de l'âme et du geste plutôt que l'effort et la technique. J'ai étudié avec le marionnettiste Albrecht Roser à Stuttgart et après mes études terminées, je suis parti pour un tour d'une dizaine d'années avec d'autres compagnies avant de créer ma compagnie: le Theater Meschugge, et me lancer sur les routes avec mes propres spectacles. Dans le texte qui suit, je présente mes pensées, quelques critiques et des mots des amis au sujet de certains spectacles que j'ai créés.

### *La vieille et la bête - A mon père<sup>1</sup>*

Un jour au début de l'année je me promenais au bord d'un petit fleuve en Allemagne près de Berlin. Soudain je remarquais quelque chose dans l'eau, quelque chose qui luttait pour ne pas couler. Avec un bâton je l'ai retiré de la rivière. En fait cette chose était un petit âne, je l'ai emmené chez moi pour l'essuyer et avec une grande tasse de chocolat chaud, il m'a raconté que sa mère est une reine et n'a pas voulu d'un âne comme enfant, «donc elle m'a jeté dans l'eau». Ça m'a rappelé un conte de fée que j'ai récemment lu, mais là, le roi pouvait empêcher le meurtre alors j'ai demandé à l'âne s'il avait un père. «Un père! C'est quoi ça!?» M'a répondu le petit âne.

Evidemment depuis les contes de fée ont changé. Mais comment faire dans ma vie de théâtre itinérant avec cette pauvre bête? Transformer mon camion en écurie d'âne et demander de la paille fraîche sur le sol de ma loge dans la fiche technique? Puis j'ai relu le conte ET là, l'âne savait jouer du luth, une idée m'est venue à l'esprit car même si je ne deviens pas de plus en plus jeune et que je commence à être de plus en plus fatiguée, je pourrais apprendre à mon âne à jouer du luth. Peut-être un jour il pourrait me remplacer sur scène et gagner notre vie à tous les deux... Quelles perspectives agréables!

Enfin bref, on a commencé le travail avec des exercices rythmiques, avec ces quatre pattes et apparemment il a un certain talent musical. Par contre pour le luth, ce fut beaucoup plus long. Mais l'image de moi-même assise sur un siège regardant mon âne m'a remplie de courage et m'a poussée pour aller plus loin. Un jour après une année de travail, un directeur de théâtre m'a invitée en résidence de création artistique dans un petit théâtre à Paris près de

<sup>1</sup> Production: Les Métamorphoses Singulières à Paris, Le Grand Parquet et Theater Meschugge.



la Gare du Nord, à coté du quartier indien.

Nous étions donc dans ce théâtre et quelqu'un frappa à la porte.

– Qui est là? ai-je demandé

– La mort! répondit la mort

– Ah non! Mort! Pas maintenant, je suis en pleine répétition! Dégage!

– Je ne suis pas venue pour toi espèce d'andouille, c'est ton père que je veux emmener, Il est très malade! Si tu veux lui dire adieu, il faut que tu te dépêches!

Alors, j'ai enfermé l'âne dans les loges, avec un tas de paille, des pommes et des carottes, demandé au directeur de lui tenir compagnie et je suis rentrée chez mes parents en Allemagne. J'ai trouvé ma mère en larmes, mon père au lit et la mort à la tête du lit.

Si vous connaissez le vieux conte «De la mort à la tête du lit», vous savez bien ce que cela veut dire! Mon père était plutôt tranquille, presque serein. On a passé trois semaines ensemble, mon père, ma mère, les nombreux amis de mon père, moi et la mort. Trois semaines pour préparer le grand départ, remplies de larmes, de soins et d'amour. Trois semaines pleines de souvenirs, de rires et de fleurs. Puis la mort a fait son travail. Ensuite je suis retournée au théâtre et la mort m'a accompagnée.

– J'adore le théâtre, cela me change les idées après le travail, m'a-t-elle avoué. Alors j'ai sorti mon âne de la loge, il était bien reposé, en pleine forme. Je me suis assise dans la salle pour diriger ses échauffements, la mort à coté de moi. Après quelques minutes, la mort m'a chuchoté.

– Il est pas mal ton âne! Va-t-il te remplacer sur scène?

– Bientôt, j'espère bien, ai-je répondu.

– Comment va s'appeler le spectacle?

– «L'âne qui joue du luth».

– Ce sera un solo d'âne.

– Bien sûr.

– C'est pour quand la première?

– Le 26 octobre 2009.

– Alors après le 26, tu es disponible?

– Pour quoi faire?

– Pour un petit voyage avec moi.

– C'est-à-dire?

La mort s'est tue et m'a regardée bizarrement. Alors j'ai quitté mon siège, sauté sur le plateau et en trois minutes, enfilé un costume et me revoilà sur la scène. Ensuite j'ai engagé une musicienne pour faire danser mes vieux os et on a transformé le solo en duo.

Maintenant le spectacle s'appelle «La vieille et la bête».

Mise en scène: La mort

Regard extraterrestre: mon père

Conditions techniques: de la paille sur le plateau, des carottes et des pommes dans la loge.

Stéphanie Richard, critique du *Théâtre Online* a ainsi analysé le spectacle *La vieille et la bête*:

***Vive la mort!***

*Marionnettiste de génie, danseuse au corps noueux et fragile, comédienne expressionniste impressionnante, Ilka Schönbein est de retour et comme toujours, son univers ne laissera pas son public tout à fait indemne. Elle est accompagnée cette fois-ci par Alexandra Lupidi, instrumentiste polyvalente au talent tout aussi ébouriffant. Un spectacle rare, d'une beauté et d'une intelligence sans faille, qui parle de la mort comme d'une vieille copine sans gêne qui s'invite à dîner!*

*Sur une petite estrade inclinée, Ilka Schönbein pèle une pomme, impassible, pendant que le public s'installe. Parallèlement, Alexandra Lupidi en Madame Loyale loufingue, nous invite à «allumer l'étincelle de notre fantaisie» avant que le noir ne se fasse. La marionnettiste se transforme alors en une petite ballerine au tutu fané qui rêve de devenir une grande ballerine, et la magie commence. Car Ilka Schönbein ne manipule pas une marionnette comme on pourrait l'imaginer, elle fait corps avec son personnage, ses gestes sont l'âme de la marionnette et l'on se perd parfois, ne sachant plus à qui appartient une jambe ou quel visage est le vrai. D'ailleurs le masque de la petite ballerine n'est autre qu'une reproduction du visage de la comédienne et aussi irrationnel que cela puisse paraître, ce visage vieillit en même temps que celui de la petite ballerine pour ensuite, devenu ruine, mourir en chantant Purcell.*

*Vient alors l'histoire de la dame qui, invitée par Dieu à faire un vœu, choisit de coincer dans l'arbre les enfants qui sont montés sans sa permission dans son pommier, afin de pouvoir enfin jouir pleinement de ses fruits qu'elle aime tant. Ainsi le jour où la mort viendra frapper à sa porte, elle aura cette idée sublime de lui demander d'aller lui cueillir une pomme afin de la planter en haut comme une pauvre chose. Et cette idée permettra à la comédienne de créer l'une des images les plus poétiques du spectacle, à savoir la mort suspendue dans les airs, ridiculement démunie face à cette vieille dame facétieuse.*

*Dans chaque conte, la mort rôde, implacable, joueuse jusqu'à venir flirter avec le dernier souffle d'une petite vieille incarnée par un masque qui semble rétréci par l'âge. Et incroyablement, selon l'instant, le masque exprime le désabusement, la colère, la fatigue et enfin la peur avant l'assaut final. En parfait contrepoint, Alexandra Lupidi vient parfaire les tableaux de sa très belle voix de mezzo-soprano*

et de ses doigts agiles qui semblent maîtriser tous les instruments de musique. Deux femmes atypiques au service d'un spectacle qui ne l'est pas moins, à voir et revoir jusqu'à ce que mort s'en suive! (RICHARD, 2010).

Également, la critique théâtral du Journal La Terrasse Catherine Robert fait ses considérations sur le travail d'Ilka:

### **La vieille et la bête**

*Ilka Schönbein installe sur le plateau de la paille, quelques pommes, la défroque d'un âne bientôt rendu à la vie et ce génie de la marionnette qui en fait l'une des meilleures praticiennes de son art.*

*C'est la mort qui met en scène ce spectacle, du propre aveu d'Ilka Schönbein qui semble détenir à son propos des secrets cachés au commun des mortels... Voyante ou visionnaire, sorte de pythie malicieuse ou de chamane capable de dialoguer avec les esprits, Ilka Schönbein est une artiste à part qui imagine des spectacles dont la beauté formelle et la perfection des images créées composent un univers mystérieux où chacun projette et retrouve souvenirs, angoisses, rêves et fantômes. Les spectateurs de La Vieille et la bête sont accueillis par le clavier malicieux d'Alexandra Lupidi, voix d'ange et sourire sarcastique, sorte de luciférienne présence qui semble garder le temple fabuleux dont vont surgir les personnages fantasmagoriques qu'anime la marionnettiste. Mort qui rôde, mort qui guette, mort invitée comme pour l'apprivoiser, mort qui joue et dont on peut se jouer, Ilka Schönbein ose affronter l'irreprésentable et crée une ambiance intense où la tendresse et la délicatesse parviennent à subjuguier les démons convoqués par ce spectacle cathartique, à la fois terrifiant et consolateur.*

*Théâtre des mystères - Une petite ballerine dont le rêve est de devenir étoile et qui le poursuit jusqu'au bout de ses pointes et de ses forces, une vieille femme agonisante jouant à cache-cache avec une mort matée à coups de pommes, un âne fils de roi et joueur de luth amoureux d'une princesse: Ilka Schönbein pousse l'interprétation jusqu'à l'identification. Elle mêle son corps à celui de sa marionnette, lui prête ses bras, ses jambes, créant un mélange fabuleux entre l'esprit et la matière, comme si elle insufflait au golem le souffle de la vie en plaquant sur son front le verset mystérieux que constitue l'histoire racontée. Théâtre des métamorphoses que celui d'Ilka Schönbein, du mixte et du monstre, de la transgression des frontières et des taxons, théâtre de masques qui révèlent plus qu'ils ne cachent: y assister participe autant de l'expérience métaphysique que de la jouissance esthétique tant ce qui s'y montre relève de ces mystères que la plupart craignent et évitent et que seul le véritable artiste sait approcher (ROBERT, 2010).*

Mon prochain spectacle est actuellement en cours de création et il s'appelle **Le silence des chevreaux**<sup>2</sup>. Voici quelques idées qui inspirent mon travail:

Une petite vieille est assise sur un petit tabouret. Elle tricote. Elle

compte. Elle compte. Elle tricote. "Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept..." Elle s'arrête. Elle s'adresse aux gens. Elle ouvre sa bouche. Mais rien n'en sort. Elle la referme. Elle recommence à tricoter. Elle recommence à compter. Jusqu'à sept. Elle n'arrive pas à compter au delà de ce chiffre. Elle n'arrive pas non plus à parler au public. Elle recommence à tricoter.

Que tricote-t-elle?

C'est quelque chose qui fait partie de sa propre robe. Peu à peu, ce tricotage devient étrange: il commence à s'animer, à se transformer en... Ahhh... Maintenant on voit mieux... Deux cornes apparaissent... Un animal... Mais oui, c'est une chèvre... Encore plus vieille que la petite vieille... Apparemment plus courageuse qu'elle: dès que sa bouche est visible, elle bêle... Elle parle... Elle rit... Elle crie... "Sêêêêpt!" bêle-t-elle. "Sêêêêpt enfants, à l'époque nous étions exactement sêêêpt frères et soeurs... Mais le loup les a mangés. Tous! Sauf la plus jeune. La plus jeune s'est si bien caché que le loup ne l'a pas trouvé. La plus jeune... eeeeeh bieeeen... la plus jeune, c'était... moi."

"Mais non! C'était moi!" La petite vieille tricotant retrouve enfin son langage. "Non, moi!" bêle la chèvre. "Moi!" "Moi!"

L'animal et la petite vieille se regardent, face à face. Puis, elles s'aperçoivent qu'elles portent la même robe, et à elles deux, n'ont que deux jambes et un corps. Comme dès siamoises.

Dans son enfance, la petite vieille a survécu à la guerre mondiale et au génocide. Elle a eu six frères et soeurs. Tous ont été assassinés. Avant de quitter ce monde, elle veut témoigner de ces horreurs qui ont traumatisé son enfance, sa vie. Elle veut parler aux gens. La vieille petite chèvre est bien plus vieille que la petite vieille. Elle sort d'un très vieux conte de fées bien connu. Elle aussi a survécu à une catastrophe pareille: la dévoration de ses frères et soeurs par le loup.

Alors, tout comme leurs corps mêlés, leurs histoires se mêlent. Quelque fois, les deux histoires se mêlent aussi pour le public. Le flou persiste ainsi, jusqu'au moment où les chevreaux sont délivrés du ventre du loup, et en sortent sains et saufs. Le loup subit une fin désastreuse, mais bien méritée.

Les enfants sont rassurés et contents. Une "Happy End", qu'ils ont attendu et désiré. Les adultes, par contre, doutent... Oui, de telles histoires sont belles et rassurantes.

Ce n'est pas forcément la même chose avec l'Histoire... hélas... Ce spectacle s'adresse à toute la famille, de préférence pour les grands-parents et leurs petits-enfants. Comme le fait comprendre le texte si-dessus, il s'agit du conte de fées de Brüder Grimm: Le Loup et les Sept Chevreaux, raconté à deux niveaux différents qui vont se mêler, et, comme je crois, ne pas se gêner,

<sup>2</sup> Production: Les Métamorphoses Singulières à Paris, Le Grand Parquet et Theater Meschugge.

plutôt se compléter.

Et moi, - la petite vieille - je vais être complétée par ma musicienne magicienne Alexandra Lupidi, qui s'entraîne déjà aux chants Yiddish et à la musique Klezmer.

J'ai fait la première de *Métamorphoses* en 2010.

Le spectacle *Métamorphoses* a été créé pour la rue, pour toucher tous les publics. Puis, sans abandonner la rue, j'ai accepté d'adapter mon spectacle aux scènes de théâtre en y ajoutant un deuxième personnage, interprété d'abord par Thomas Berg, mon technicien allemand, puis Alexandre Haslé, acteur français, ensuite Mô Bunte, marionnettiste allemande.

Chaque fois, j'ai créé une nouvelle variante et avec ma dernière partenaire, j'en ai même fait deux. Les masques et les costumes changent, certaines scènes et personnages disparaissent pour laisser place à d'autres. *Métamorphoses*, devenu *Métamorphoses des Métamorphoses*, a ainsi connu cinq versions dont la totalité évoluait d'un humour acide, si typique pour l'Europe Centrale, vers une vision intensément noire du monde, et l'accent passait de la marionnette au mime puis à la danse pour aboutir à un équilibre entre tous ces moyens d'expression.

Tant que je joue, Je ne considère jamais mes spectacles comme achevés: je les vis et ils vivent avec moi.

Le spectacle *Le Voyage d'Hiver*<sup>3</sup> fait également partie de ma carrière artistique et sa première était en 2003.

*Il est inspiré de l'oeuvre de Franz Schubert et de Wilhelm Müller. La mise en scène a été assurée par Ute Hallaschka et par Ilka Schönbein qui a aussi créé les masques, costumes et joue le rôle principal. Christian Hilg, interprète les Lieder de Schubert, Rudi Meier a brillamment transpose l'oeuvre originale pour l'accordéon, Simone Decloedt l'assiste dans le rôle d'une Harpie, et le texte français a été enregistré puis incarné successivement par les comédiennes Paule d'Héria et Marie-Laure Crochant.*

*Malgré l'excellent accueil du spectacle, deux semaines après sa première, Ilka s'est remise à l'ouvrage, a théâtralisé l'interprétation de Christian Hilg qui assume très bien son nouveau rôle, a ajouté des intermèdes évoquant à la fois le voyage sans fin de son personnage et la fête foraine.*

*En 2005, avec la collaboration artistique de Mary Sharp, Ilka implique*

*dans son jeu la comédienne Nathalie Pagnac qui accompagne ce long chant lyrique en montrant comment cette douleur et le sentiment de perte qu'ils engendrent, peuvent s'exprimer par le corps et la voix. (Service de Presse du Theater Meschugge, 2009).*

*Chair de ma Chair*<sup>4</sup> est un autre spectacle de mon répertoire. Sa première remonte à 2006. Ci-après la suite du texte sur le spectacle écrit par Aglaja Veteranyi, auteur du livre qui a inspiré ma création. Suivant suit le texte sous forme de dialogue faite avec le journaliste Laurence Carducci.

*"Pourquoi l'enfant cuisait dans la Polenta" d'Aglaja Veteranyi est un récit mémoire d'une enfant de cirque qui évoque tour à tour les rapports mère, enfant, douleur de la perte, solitude, frénésie, adversité, nomadisme, déracinement... Le récit est construit comme une série d'instantanés, souvenir de cette enfant qui a grandi trop vite et puise toute sa poésie au plus profond de sa mémoire, la quintessence des sentiments, la réalité émotionnelle de ces moments de vie.*

*Le lien entre l'univers d'Aglaja Veteranyi et celui d'Ilka Schönbein est évident, les images qui surgissent sont source d'un imaginaire proche. On voit les images, on les devine déjà à la lecture de ce texte. C'est un peu comme deux soeurs qui se retrouveraient au détour d'un récit et qui décident de mettre en commun leurs qualités d'émotion. Il y a aussi ce lien avec l'ailleurs, avec le voyage et avec l'errance. C'est aussi cette exigence de porter haut et fort une vérité et une aventure artistique avant tout humaine chargées des tours et des détours de la vie. Aglaja Veteranyi porte en elle la magie des mots et au-delà des mots, des images qu'elle secrète et dont Ilka est dépositaire.*

mère couche enfant  
mère embrasse enfant  
mère éteint lumière  
enfant ne couche pas ses yeux  
mère ferme porte  
mère quitte maison  
mère oublie enfant  
la maison de l'enfant meurt de faim  
(Aglaja Veteranyi, 2006).

<sup>3</sup> *Le Voyage d'Hiver* est né en automne 2003 au Théâtre Gérard Philipe à Frouard en Lorraine, en collaboration avec l'ABC de Bar-Le-Duc, le Théâtre Romain Rolland de Villejuif, Le Prisme de Saint-Quentin-en-Yvelines et le Conseil Général du Val de Marne. Production: Les Métamorphoses Singulières à Paris, Le Grand Parquet et Theater Meschugge.

<sup>4</sup> Est né d'une résidence en août 2006 au Théâtre Le Grand Parquet (Paris 18ème). Ce spectacle est produit par Les Métamorphoses Singulières et coproduit par ARCADI (Action Régionale pour la Création Artistique et la Diffusion en Ile-de-France), avec le soutien de la Ville de Paris, de la DRAC de la Région Ile-de-France et de la Mairie du 18ème à Paris.

*Un dialogue en solo entre moi et l'enfant que je fus - Questions à Ilka Schönbein*

(par Laurence Carducci, journaliste, et Ilka Schönbein)

Qu'est ce qui a retenu votre attention dans la lecture du livre. Exemples à proposer.

**C'est le ton d'un enfant et la sagesse d'une femme mûre qui se marient dans le langage de ce livre et l'humour noir qui résulte de ce décalage. Ce sont aussi les images très corporelles qui m'ont attiré. "L'âme de ta mère est comme un ongle incarné disait ma tante. Mais elle a un coeur de miel. Si elle ne buvait pas autant, elle pourrait servir de pommade pour les plaies".**

Quels liens peut-on imaginer avec votre propre vie. L'enfant que vous avez été? Commentaire sur «Un dialogue en solo entre moi et l'enfant que je fus» Citation d'interview. Exemple d'émotions fortes ou d'événements, proches d'Aglaia Veteranyi.

**Plus ou moins, la plupart des enfants intelligents et sensibles souffrent au fond de mêmes traumatismes et le fait de ne pas se sentir compris par les adultes génère du coup la solitude. «Moi, j'épouserai deux hommes; comme cela je ne serai plus jamais seule».**

L'errance, est-elle un choix ou un élément fondamental de votre personnalité?

**Disons que l'errance est un choix de mon coeur qui fait un élément profond et essentiel de ma personnalité.**

Quelles ont été ses relations avec votre propre mère? Avez-vous une fille?

**Les relations à ma mère sont très ambiguës comme pour la plupart des filles.**

Préciser les relations mère fille dans le spectacle. Le titre «Chair de ma chair» plutôt cannibale qu'affectueux dans ce contexte?

**Ce n'est pas par hasard que j'ai choisi dans une scène l'araignée comme image pour la mère. Cette mère aime sa fille jusqu'au point de la manger. «Ma fille c'est ma vie. Si mon enfant m'abandonne, je meurs». Elle n'a jamais compris que la vérité de CET amour c'est de laisser la liberté à l'enfant pour que puisse évoluer sa propre personnalité. Et la fille se rend compte «Ma mère entre et sort en moi, j'ai l'air d'être une photo de ma mère, j'ai l'air sans moi».**

Comment s'est faite la rencontre avec le texte d'Aglaia Veteranyi? La décision de lui donner une transcription scénique a-t-elle été prise immédiatement, où s'est-elle imposée lentement. Quelles ont été les étapes de la création de Chair de ma Chair? Mise en place des masques et des décors.

Eventuellement parler des collaborateurs.

**Lentement et j'ai longtemps hésité parce que j'ai senti que cela serait un projet qui me dévorait, j'ai commencé par construire les marionnettes des parents, puis celles de l'enfant qui naît et cela a demandé de plus en plus d'espace et les parents ont presque disparu. A la fois j'ai lu, relu et relu le texte, pour me remplir à ce point que les marionnettes puissent voir le texte devant un miroir. Je n'ai pas fait le choix du texte au bureau! Ceux sont les marionnettes qui on choisi, chacun son proper passage. Ensuite j'ai travaillé la dramaturgie avec l'aide de Mary Sharp. Puis, nous avons pensé à Nathalie Pagnac comme traductrice avec qui j'avais déjà travaillé dans «Voyage D'hiver», bien sûr ce fut un long processus pour atteindre la version présente au niveau du texte qui se déroule maintenant en trois langues. Après la première et un mois de représentations au Grand Parquet à Paris, nous avons ajouté une troisième marionnettiste, qui fait une introduction pour le public, quelques interventions italiennes pendant le spectacle. Elle cuisine également la polenta sur scène pour la fin du spectacle. Pour moi avec cette troisième marionnettiste, nous avons quitté l'intimité d'un Duo et nous sommes entrés plus dans un espace forain, celui du cirque, celui de l'ambiance du livre et de l'origine du texte. Est-ce que cela sera la dernière version de ce spectacle? Je ne le sais pas encore.**

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- PERRIER Jean-Louis. Ilka Schönbein, corps romantique. Le Monde. Paris, 31.5.2004
- RICHARD, Stéphanie. Vive la mort! Teatre on line. 16/2/2012.  
[http://www.theatreonline.com/journal/detail\\_article.asp?i\\_Production=2021&i\\_Spectacle=21208&i\\_TypeDoc=1&cs\\_LibelleDetail=Actualité%20en%20continue&cs\\_Critere=](http://www.theatreonline.com/journal/detail_article.asp?i_Production=2021&i_Spectacle=21208&i_TypeDoc=1&cs_LibelleDetail=Actualité%20en%20continue&cs_Critere=)
- ROBERT, Catherine. La vieille et la bête. La Terrasse – Le journal de référence de La vie culturelle. N.175. 03/03/2010.
- VETERANYI, Aglaia. Pourquoi l'enfant cuisait dans la Polenta. Paris: Éditions d'En Bas, 2004.

## O Teatro Del Carretto<sup>1</sup>

Maria Grazia Cipriani  
Teatro Del Carretto (Itália)

*Giovana al rogo* (2011). Teatro Del Carretto. Direção de Maria Grazia Cipriani. Foto de Guido Mencari.



<sup>1</sup> Tradução de Milton de Andrade, diretor teatral, doutor em Teatro pela Universidade de Bolonha. É professor no PPGT, Programa de Pós-Graduação em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.



*Illiade* (1988). Teatro Del Carretto. Direção de Maria Grazia Cipriani. Foto de Tommaso Le Pera.

**Resumo:** O texto apresenta parte do percurso artístico do Teatro Del Carretto, da cidade de Lucca, Itália. A autora, sua diretora, relata alguns procedimentos criativos utilizados em onze encenações teatrais evidenciando a opção por originais recursos dramaturgicos, o uso de máscaras, bonecos e se atém principalmente sobre o trabalho do ator. Neste último aspecto, destaca múltiplos artifícios utilizados pelo elenco, tais como o uso do grotesco, travestimentos, deformações e o comportamento marionetizado do ator, para construir um universo de surpresa e sonho.

**Palavras-chave:** Encenação teatral. Processo de criação. Teatro Del Carretto.

**Abstract:** the text presents part of the artistic journey taken by the Teatro Del Carretto, from the city of Lucca, Italy. The author, its director, discusses some of the creative procedures used in 11 theatrical stagings, indicating the option for original dramatic resources, the use of masks and puppets and focuses mainly on the work of the actor. Concerning the later issue, it highlights multiple devices used by the cast such as the use of the grotesque, disguise, deformations, and the marionette-like behavior of the actor, to construct a universe of surprise and dream.

**Keywords:** Theatrical staging. Creative process. Teatro Del Carretto.

O Teatro Del Carretto procura ser intérprete de um itinerário voltado à redescoberta do segredo que gera alma e vida na personagem teatral por meio da pesquisa de pontos cruciais da criatividade dramaturgica, na qual se inter cruzam os caminhos do ator artificioso, que oferece a ilusão de movimentos subjetivos,

e o intérprete humano, que tende à impossível objetividade do artifício artístico.

E onde, ainda, convergem sinais anticonvencionais da máscara, da *phoné*, da música e, sobretudo, uma convenção cenográfica voltada a remodelar o espaço cênico num cosmos móvel da surpresa e do sonho.

### *Branca de neve, dos irmãos Grimm*



*Biancaneve* (1983). Teatro Del Carretto. Direção de Maria Grazia Cipriani. Foto de Tommaso Le Pera.

Para atingir o nível de abstração no qual uma fábula mostra as suas raízes, o uso de máscaras e bonecos se revela essencial.

A troca ritual se realiza no interior de uma cena que reproduz um grande armário, capaz de mostrar diversas visões por detrás de cada uma de suas portas.

A porta principal é a cena miniaturizada de um grande teatro *all'italiana* com pequenas quintas móveis, tirantes e roldanas que marcam o espaço e a ação: um brinquedo dócil para a complacên-

cia de uma mecânica toda humana, na qual tomam vida as melancolias e as felicidades de uma protagonista que, mesmo sendo uma minúscula criatura de 20 cm, pode se abandonar aos mais secretos sinais de feminilidade, como se tivesse uma alma.

Quando aparece a antagonista, a traiçoeira rainha interpretada em tamanho natural por uma atriz em posturas de *masque*<sup>2</sup>, nascem o encontro entre a verdade de papel machê e madeira, e a ficção do corpo.

A atriz em carne e osso convive com criaturas inanimadas num jogo contínuo de perspectivas e dimensões, e num contraste de universos que marcará o percurso poético da Companhia: o atravessamento de fronteiras entre verdade e ficção em oscilação contínua entre realidade e sonho.

### ***Romeu e Julieta*, de W. Shakespeare**



*Romeo e Giulietta* (1985). Teatro Del Carretto.  
Direção de Maria Grazia Cipriani. Foto de Tommaso Le Pera.

A caixa de surpresas se torna um brinquedo gigante, onde os atores têm máscaras imóveis e movimentos artificiais como se fos-

<sup>2</sup> Representação teatral da corte com origem na Idade Média, e na qual participavam também os nobres, constituída essencialmente de um cortejo de máscaras. [Nota do Tradutor]

sem bonecos que emergem do escuro com a naturalidade de pequenas figuras humanas, e assim uns e outros se confundem e se sobrepõem em uma continuidade enganadora, paradoxal, metafísica.

Quem é o ator artificial? É um boneco, uma marionete, um autômata que imita rarefazendo o homem ou é um ator que assume em si aquela rarefação e cobiça a máquina para desumanizar-se em virtude da representação de um signo evocador?

Quem é mais falso e quem é mais verdadeiro?

Os adultos são grotescos e imponentes, mas por detrás da casca do boneco hierático permanece a carnalidade do homem, com todo o seu peso opressor. Diáfanos, os dois jovens amantes são criaturas artificiais, duas essências do homem que declaram toda a sua fragilidade, e somente quando são unidos no túmulo aparecem como humanos, sem máscaras ou cascas, mas simplesmente no abandono de uma leveza reconquistada.

### ***Iliada*, de Homero**

A fusão entre atores e máquinas de cena se torna mais decisiva em *Iliada*. E a áspera guerra cantada por Homero é representada como uma horrenda prótese que cai sobre o homem.

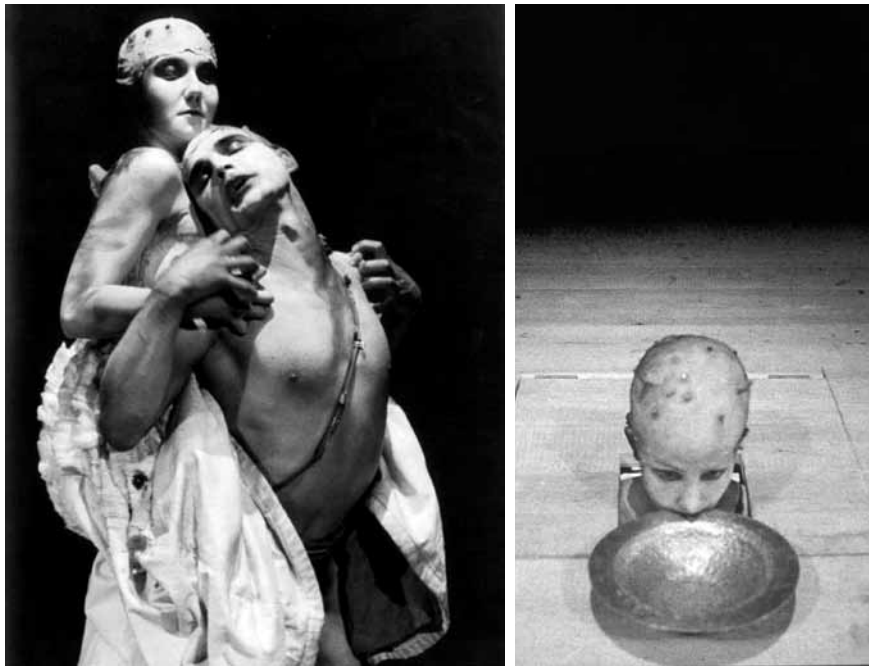
Cercados por figuras bivalentes, metade homens e metade animais, sempre a um passo do Olimpo antropomórfico reduzido a bonecas berrantes de semblantes infantis e selvagens, os guerreiros, na elementaridade estilizada dos movimentos, similares a estátuas viventes, se tornam irreconhecíveis por máscaras e armaduras prontas a serem apêndices que se animam para



*Illiade* (1988). Teatro Del Carretto.  
Direção de Maria Grazia Cipriani.  
Foto de Tommaso Le Pera.

combater elas próprias a batalha.

Forma épica e aventureira em que não existe traço de psicologia: todos são somente protagonistas de um carrossel de fúria, de uma fábula que vê surgir a alvorada do sentimento trágico, quando os corpos pouco a pouco se livram das armaduras e, tornando-se dramaticamente vulneráveis, se apagam. Quando o homem desiste de ser herói e se torna homem.



*Sogno di una notte di mezza estate* (1991). Teatro Del Carretto. Direção de Maria Grazia Cipriani. Foto de Tommaso Le Pera.

### ***Sonho de uma noite de verão*, de W. Shakespeare**

Com o *Sonho*, um dos textos mais fabulares da história do teatro, se amplia o leque da pesquisa linguística. O *approach* à dimensão do desumano e do subumano coincide com uma clara renovação dramática quando, distanciando-se de uma arte associada a uma cenografia “recitante”, se dá plena confiança ao intérprete em carne e osso, ou seja, ao humano.

Permanece a tendência a moldar e deformar, às vezes despedaçar e fragmentar o corpo do intérprete, agora ator.

Assim, permanece o gosto pelo travestimento, pelo mascaramento, pela metamorfose: todas essas coisas exigidas pelo universo ilusório e mutável do *Sonho*, que se revela aqui como história dramática e violenta produzida pelo encontro com o mistério cego do cosmos.

### ***Metamorfose*, de F. Kafka**

Fugindo de tentações espetaculares na reprodução da barata – Gregor Samsa, que se torna inseto imundo por um deserto de afetos –, opta-se por uma persuasão inteiramente confiada na capacidade dos intérpretes.

A “insetização” de Gregor consiste numa forçada estilização dos membros, num escurecimento da pele, numa elasticidade a quatro patas, numa prótese que marca seu dorso, envolto num tecido do qual se livrará no final como se fosse uma crisálida.

Apesar de permanecer um procedimento criativo que se entrega às metamorfoses das máquinas teatrais, se antes a presença do ator era mais funcional ao movimento da estrutura figurativa e à palavra subentendida ou em *off*, agora os dois módulos parecem encontrar um maior equilíbrio.

### ***As troianas*, de Eurípides**

Aqui se determina uma relação mais estreita e constante com a palavra de Eurípides, a *phoné*, e a gestualidade das protagonistas...



*Metamorphose* (1992). Teatro Del Carretto. Direção de Maria Grazia Cipriani. Foto de Tommaso Le Pera.





*Le troiane* (1995). Teatro Del Carretto. Direção de Maria Grazia Cipriani. Foto de Tommaso Le Pera.



Mesmo mantendo a constante visualização do texto por meio da situação cênica, o objetivo é não trair o trágico absoluto da palavra.

### *A bela e a fera*

O espetáculo todo denuncia uma poética já declarada de um teatro que une sons, palavras, luzes... Num jogo fabular em que a dimensão onírica toma corpo por meio do trabalho dos atores, que aparecem comandados pelos movimentos mecânicos de um inquietante carrilhão.

Suspensão numa cenografia que tem um forte impacto emotivo devido a poucos objetos que parecem roubados do ateliê de um marionetista (a começar pelo gigantesco ca-



*La bella e la bestia* (2000). Teatro Del Carretto. Direção de Maria Grazia Cipriani. Foto de Tommaso Le Pera.

valo pronto a ser içado antes de cair em pedaços...), o espetáculo se move em contínuas passagens de sentido, superações entre o humano e o ferino, masculino, feminino e andrógino... No qual o ator se torna testemunha da metamorfose que existe no frágil viver do homem.

### *Odisseia, de Homero*



*Odissea* (2002). Teatro Del Carretto. Direção de Maria Grazia Cipriani. Foto de Tommaso Le Pera.

Com *Odisseia*, a centralidade já praticada das criaturas artificiais parece ser superada em nome de uma ideia mais ampla de espetáculo.

Com *Odisseia*, a Companhia move a própria pesquisa num plano dramaturgico. Toda a história parte do final, do retorno de Ulisses, e traz a vicissitude como fragmentos evocados de memória, não com os olhos dos Pretendentes, mas com a participação ativa: o sentido da operação está neste misturar ambíguo de tempos e papéis pelo qual o massacre eminente, o massacre em curso, se torna uma espécie de mimese dos massacres e das aventuras sangrentas do passado, e estas as prefigurações daquele. Mas a marca originária permanece.

O espetáculo traz marcados em si muitos dos traços que diferenciam o trabalho da Companhia: no qual palavras e imagens não são jamais dissociadas umas das outras, e no qual corpo do ator desempenha um papel de primeiro plano.

O espaço cênico é animado por cordas, alçapões e paredes giratórias (uma grande plataforma circular de madeira ora é sala do palácio, ora é circo, ora barco sacudido pelas ondas, ora voragem geradora de monstros, ora campo de batalha, ora enorme relógio no qual é o movimento rotatório de Penélope que assinala o fatal correr do tempo...), das quais os atores são os principais artífices. Estes quase seguem uma partitura física, musical e sonora que exige que sejam atléticos e, às vezes, grotescos bonecos na mão da sorte.

### *Pinóquio*, de Carlo Collodi

Na pesquisa do nosso *Pinóquio*, buscamos deixar para trás os estereótipos mais consolidados do famoso conto de C. Collodi e deslocar a atenção para o “coração negro” da narração, para as fachadas cruéis das desaventuras do boneco.

Mesmo conscientes de que é o boneco “de madeira” o preferido pelas crianças, o transformamos num homem de destino trágico, um embaixador teatral mais do que literário, na convicção de que Pinóquio é, por excelência, uma personagem de teatro.

O ator que o interpreta, touca branca e nariz de papel machê, faz uma marionete meyerholdiana, dividido entre mecanicidade e voos de um cômico condescendente para seguir um destino de vítima: uma imagem humanizada de uma personagem sempre mais contemporânea.



*Pinocchio* (2006). Teatro Del Carretto. Direção de Maria Grazia Cipriani. Foto de Filippo Brancoli Pantera.

Fechado num semicírculo claustrofóbico delimitado por paredes cinzas abertas por improvisados visores ou portas centrais, de onde aparecem personagens com sinistras cabeças animais, atores transformados em marionetes sem fios, com o rosto marmorizado e o corpo de carne, marionetes do seu teatrinho, Pinóquio vive a sua dramática odisseia, marcando-a com desesperadas e loucas piruetas, corridas no vazio, choradeiras e espertezas.

Pessoas como bonecos e bonecos como pessoas, onde a magia da infância é magia do teatro.

### *Hamlet*, de W. Shakespeare



*Amleto* (2010). Teatro Del Carretto. Direção de Maria Grazia Cipriani. Foto de Filippo Brancoli Pantera.

Hamlet está agachado diante de um pequeno tabuleiro e move as peças de seu teatrinho da imaginação, estatuetas de madeira e pano... Às suas costas, pálidos e imóveis, estão posicionados os “duplos” em carne e osso dos protagonistas da sua obsessão: o Rei, a Rainha, Polônio, Ofélia... Com gesto decidido, joga longe as estatuetas, e os atores caem por terra.

Em linha com a onírica visão fabular das precedentes produções, esta versão de Hamlet nucleariza e expande o fulcro temático

de uma tragédia que essencialmente se interroga sobre a relação ambígua entre a realidade e a sua representação.

Hamlet é um homem só com os seus interrogativos sobre o sentido da existência, vacilante entre o ser e o aparecer, e é o diretor do seu teatro interior: ator e diretor de si mesmo e dos outros, num aposento da mente contornado por painéis vermelhos que estão pela metade entre os muros saturados de um manicômio e as paredes macias de tecido borrifadas de sangue, que se dilaceram revelando fulgurantes visões dos fantasmas que ele mesmo evoca.

O seu espetáculo tem uma estrutura circular que se inicia e termina com os ensaios da cena do duelo final com Laerte.

As espadas apontadas fecharão a tragédia, quando todos de novo cairão, corpos em cena, estatuetas no tabuleiro: solidão de quem, na desesperada rejeição de um mundo criminoso, encontra a única solução no rito cênico, na reiteração daquele jogo sério que é o teatro.

### *Joana na fogueira*, de Maria Grazia Cipriani



*Giovana al rogo* (2011). Teatro Del Carretto.  
Direção de Maria Grazia Cipriani. Foto de Guido Mencari.

O espectador se encontra fisicamente na cela junto com Joana e os seus carrascos, uma cela de chão batido, fechada num semicírculo

culo líneo, do qual emergem gradualmente objetos, estátuas e o próprio símbolo da fogueira, um boneco que se incendeia...

Uma cela na qual a Donzela de Orleans espera a condenação à morte, entre visões e recordações, imposições e humilhações: uma condição de uma mulher que, com muita facilidade, historicizamos, colocando-a num passado que ainda não terminou.

A cenografia já antecipa as chamas. Negra, queimada, sem nenhuma invenção de salvação: conhecemos já o fim.

Se retiramos do espetáculo os nomes, as datas, este se torna realidade, uma realidade ainda contada em qualquer esquina do mundo, em qualquer subterrâneo nem sequer muito longe...

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS<sup>3</sup>

- COLLODI, Carlo. *As aventuras de Pinóquio*. Porto Alegre: Globo, 2011. Tradução Pedro Falleiros Heise.
- EURÍPEDES. *As Troianas*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- GRIMM, Jacob. *Novos contos – Irmãos Grimm*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Círculo do Livro: Melhoramentos, 1984. Tradução Gilberto Domingos do Nascimento.
- \_\_\_\_\_. *Iliada: A guerra de Tróia*. São Paulo: Odysseus, 2004. Tradução de Luiz Alberto Cabral.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Nova Época, 1948.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. São Paulo: Abril Cultural: 1976.
- \_\_\_\_\_. *Romeu e Julieta*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986. Tradução F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros; Oscar Mendes.
- \_\_\_\_\_. *Sonho de uma noite de verão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. Tradução Barbara Heliodora.
- SPOTO, Donald. *Joana D'arc: uma biografia*. São Paulo: Planeta Brasil, 2009. Tradução Rafael Leal.

<sup>3</sup> Referências bibliográficas incluídas pelos editores. [Nota dos Editores]

## Il Teatro Del Carretto

**Maria Grazia Cipriani**  
Teatro Del Carretto (Italia)

Il Teatro Del Carretto ha inteso farsi interprete di un itinerario mirato alla riscoperta del segreto che genera anima e vita nel personaggio teatrale, attraverso la ricerca di quei punti cruciali della creatività drammaturgica dove si intersecano le strade dell'attore artificiale, che dona l'illusione di moti soggettivi, e l'interprete umano, teso verso l'impossibile oggettività dell'artificio artistico.

E dove, ancora, convergono segni anticonvenzionali della maschera, della fonè, della musica; e, soprattutto, una concezione scenografica volta a riplasmare lo spazio scenico in mobile cosmo della sorpresa e del sogno.

### **BIANCANEVE dai f.lli Grimm**

Per raggiungere il livello di astrazione in cui una fiaba mostra le sue radici, il ricorso a maschere e burattini si rivela essenziale.

La sostituzione rituale si compie all'interno di una scena che riproduce un grande armadio, capace di mostrare diverse visioni dietro ognuno dei suoi sportelli.

Lo sportello principale è la scena miniaturizzata di un gran teatro all'italiana con piccole quinte mobili, tiri e fondalini che scandiscono lo spazio e l'azione: un giocattolo docile per l'arrendevolezza di una meccanica tutta umana, dove prendono vita le malinconie e le felicità di una protagonista che pure essendo una minuscola creatura alta 20 cm., può abbandonarsi ad ogni più segreto segno di femminilità, quasi avesse un'anima.

Quando appare l'antagonista, la perfida regina interpretata a grandezza naturale da un'attrice vera in pose da masque, nasce l'incontro tra verità di cartapesta e legno e finzione del corpo.

L'attrice in carne ed ossa convive con creature inanimate in un continuo gioco di prospettive e dimensioni e in un contrasto di universi che segnerà il percorso poetico della Compagnia: cavalcando il confine tra verità e finzione in oscillazione continua tra realtà e sogno.

### **ROMEO E GIULIETTA da W.Shakespeare**

La scatola a sorpresa diviene un gigantesco giocattolo ove gli attori hanno maschere immobili e movenze innaturali come fossero pupazzi e i pupazzi emergono dal buio con la naturalezza di piccole figure umane, e così gli uni e gli altri si confondono e si sovrappongono in una continuità ingannevole,

paradossale, metafisica.

Chi è l'attore artificiale? E' un fantoccio, una marionetta, un automa che imita rarefacendolo l'uomo, oppure è un attore che assume su di sé quella rarefazione anelando alla macchina per disumanizzarsi in virtù della rappresentazione di un segno evocatore?

Chi è più falso e chi è più vero?

Gli adulti sono grotteschi ed imponenti, ma dietro la scorza del fantoccio ieratico rimane la carnalità dell'uomo, con tutta la sua opprimente pesantezza. Diafani, i due amanti fanciulli sono creature artificiali, due essenze dell'uomo che dichiarano tutta la loro fragilità e solo quando sono uniti nella tomba, ad esse si sostituiscono gli umani, senza maschera o infagottamenti, ma semplicemente nell'abbandono di una leggerezza riconquistata.

### **ILIADE da Omero**

La fusione tra attori e macchine di scena si fa più decisa in Iliade.

Dove l'aspra guerra cantata da Omero è rappresentata come un'orrenda protesi che grava sull'uomo.

Attornati da figure bivalenti, metà uomini e metà animali, sempre ad un passo dall'Olimpo antropomorfo ridotto a bambole bercianti dalle sembianze infantili e truci, i guerrieri, nella elementarità stilizzata delle movenze, simili a statue viventi, sono dapprima resi irriconoscibili da maschere e armature pronte a diventare appendici che si animano per combattere esse stesse la battaglia.

Forma epica e avventurosa dove non c'è traccia di psicologia: tutti sono solo protagonisti di una giostra di furori, di una favola che vede sorgere l'alba del sentimento tragico quando i corpi poco a poco si spogliano delle armature e facendosi drammaticamente vulnerabili si spengono.

Quando l'uomo smette di essere eroe e diventa uomo.

### **SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE da W.Shakespeare**

Con il Sogno, uno dei testi più fiabeschi della storia del teatro, si allarga il ventaglio della ricerca linguistica. L'approccio alla dimensione del disumano e del subumano coincide con un netto rinnovamento drammaturgico quando, allontanandosi da un'arte prossima a quella della scenografia recitante, si dà piena fiducia all'interprete in carne ed ossa ossia all'umano.

Resta la tendenza a plasmare e deformare, a volte spezzare e frantumare, il corpo dell'interprete ora divenuto attore.

Come resta il gusto del travestimento, del mascheramento, della metamorfosi: tutte cose richieste dall'universo illusorio e mutevole del Sogno che si rivela qui storia drammatica e violenta prodotta dall'incontro, con il mistero cieco del cosmo.

**METAMORFOSI da F. Kafka**

Rifuggendo da tentazioni spettacolari nella riproduzione dello scarafaggio Gregor Samsa, divenuto insetto immondo per un deserto di affetti, si punta ad una suggestione interamente affidata alla capacità degli interpreti.

L'insettizzazione di Gregor consiste in un forzato stilizzarsi degli arti, in un abbrunimento della pelle, in un'elasticità a quattro zampe, in una protesi che gli segna il dorso, avvolto in un drappo di cui si svestirà alla fine come di una crisalide.

Mentre resta un procedimento creativo che si affida alla metamorfosi di macchine teatrali, se prima la presenza dell'attore era più funzionale al movimento dell'impianto figurativo e la parola sottesa o fuori campo, ora i due moduli sembrano trovare un maggior equilibrio.

**LE TROIANE da Euripide**

Qui viene a determinarsi un rapporto più stretto e costante tra la parola di Euripide, la fonè, e la gestualità delle protagoniste....

Pur mantenendo la costante visualizzazione del testo attraverso la situazione scenica, l'obiettivo è di non tradire il tragico assoluto della parola.

**BELLA E LA BESTIA**

Tutto lo spettacolo denuncia una poetica già dichiarata di un teatro che unisce suoni, parole, luci...in un gioco fiabesco dove la dimensione onirica prende corpo attraverso il lavoro degli attori che paiono comandati dai movimenti meccanici di un inquietante carillon.

Sospeso in una scenografia che deve il forte impatto emotivo a pochi oggetti che sembrano rubati dall'atelier di un marionettista (a cominciare dal gigantesco cavallo pronto ad inalberarsi prima di cadere a pezzi...), lo spettacolo si muove per continui slittamenti di senso, sconfinamenti tra umano e ferino, maschile, femminile e androgino...dove l'attore diventa testimone della metamorfosi che c'è nel fragile vivere dell'uomo.

**ODISSEA da Omero**

Con Odissea la centralità delle creature artificiali già praticata, sembra essere superata in nome di una più ampia idea di spettacolo.

Con Odissea la Compagnia spinge la propria ricerca su un piano drammaturgico.

L'intera storia parte dalla fine, dal ritorno di Ulisse, e ne richiama la vicenda come frammenti di memoria evocati, se non con gli occhi dei Proci, con la loro partecipazione attiva: il senso dell'operazione è in questo mescolarsi ambiguo di tempi e ruoli, per cui il massacro imminente, il massacro in corso, diventa una sorta di mimesi dei massacri e delle sanguinose avventure del passato, e queste le prefigurazioni di quello.

Ma l'impronta originaria resta.

Lo spettacolo porta incisi in sé molti dei tratti che contraddistinguono il lavoro della Compagnia: dove parole e immagini non sono mai sganciate le une dalle altre e dove il corpo dell'attore svolge un ruolo di primo piano.

Lo spazio scenico è animato da corde, botole e pareti ribaltabili (una grande piattaforma circolare di legno ora è sala del palazzo, è circo, ora barca sballottata dalle onde, ora voragine generatrice di mostri, ora campo di battaglia, ora enorme orologio nel quale è il movimento rotatorio di Penelope a segnare il fatale scorrere del tempo....) delle quali gli attori sono i principali artefici. Quasi che essi seguano una partitura fisica, musicale e sonora che li vuole atletici e talora grotteschi burattini in mano alla sorte.

**PINOCCHIO da Carlo Collodi**

Nella ricerca del nostro "Pinocchio" abbiamo cercato di lasciarci alle spalle gli stereotipi più consolidati del famoso racconto di C. Collodi, e spostare l'attenzione sul "cuore nero" della narrazione, sui risvolti crudeli delle disavventure del burattino.

Pur coscienti che è il burattino "di legno" quello preferito dai bambini, lo abbiamo trasformato in un uomo dal destino tragico, un ambasciatore teatrale più che letterario, nella convinzione che Pinocchio sia per eccellenza personaggio da teatro.

L'attore che lo interpreta, cuffietta bianca e naso in cartapesta, ne fa una marionetta meyerholdiana, conteso tra meccanicità e svolazzi da comico discendente per inseguire un destino di vittima: un'immagine umanizzata di un personaggio sempre più contemporaneo.

Chiuso in un semicerchio claustrofobico delimitato da pareti grigie aperte da improvvisi spioncini o porte centrali, da dove spuntano personaggi con sinistre teste animalesche, attori trasformati in marionette senza fili, dal volto di stucco e il corpo di carne, fantocci del suo teatrino, Pinocchio vive la sua drammatica odissea, scandendola con disperate e folli piroette, corse a vuoto, piagnistei e furberia...con senso teatrale della vita.

Persone come pupazzi e pupazzi come persone, dove la magia dell'infanzia è magia del teatro.

**AMLETO da W. Shakespeare**

Amleto se ne sta accovacciato davanti ad una piccola scacchiera e muove le pedine del suo teatrino dell'immaginazione, statue di legno e pezza... Alle sue spalle, pallidi e immobili, sono schierati i "doppi" in carne ed ossa dei protagonisti della sua ossessione: il Re, la Regina, Polonio, Ofelia... Con gesto deciso spazza via le statuette e gli attori si accasciano a terra.

In linea con l'onirica visionarietà fiabesca delle precedenti produzioni, questa versione dell'Amleto enuclea ed espande il fulcro tematico di una tra-

gedia che essenzialmente si interroga sul rapporto ambiguo tra la realtà e la sua rappresentazione.

Amleto è un uomo solo con i suoi interrogativi sul senso dell'esistenza, sbalottato tra l'essere e l'apparire, ed è il regista del suo teatro tutto interiore: attore e regista di sé e degli altri, in una stanza della mente contornata da pannelli rossi che sono a metà tra le mura imbottite di un manicomio e le soffici pareti di tessuto irrorati di sangue che si squarciano rivelando folgoranti visioni dei fantasmi che egli stesso evoca.

Il suo spettacolo ha una struttura circolare che inizia e finisce con le prove della scena del duello finale con Laerte.

Le spade sguainate chiuderanno la tragedia, quando tutti di nuovo cadranno, corpi in scena e statue sulla scacchiera: solitudine di chi, nel disperato rifiuto di un mondo delittuoso, trova unica soluzione nel rito scenico, nella reiterazione di quel gioco serio che è il teatro.

#### **GIOVANNA AL ROGO di Maria Grazia Cipriani**

Lo spettatore si trova fisicamente nella cella insieme con Giovanna e i suoi carnefici, una cella di terra battuta, chiusa in un emiciclo legnoso da cui emergono, a tratti, oggetti, statue, e il simbolo stesso del rogo, un fantoccio che s'incendia...

Una cella in cui la Pulzella d'Orleans attende la condanna a morte, tra visioni e ricordi, soprusi ed umiliazioni: una condizione di una donna che con troppa facilità storicizziamo, collocandola in un passato che non è ancora finito.

La scenografia, anticipa già le fiamme. Nera, bruciata, senza nessuna invenzione di salvezza: conosciamo già la fine.

Se allo spettacolo togliamo i nomi, le date, questo diventa realtà, una realtà ancora raccontata da qualche angolo di mondo, in qualche sotterraneo neppure troppo lontano...

## Da pesquisa teatral em Bali à direção de *Bali Dream* na Universidade de Butler, EUA<sup>1</sup>

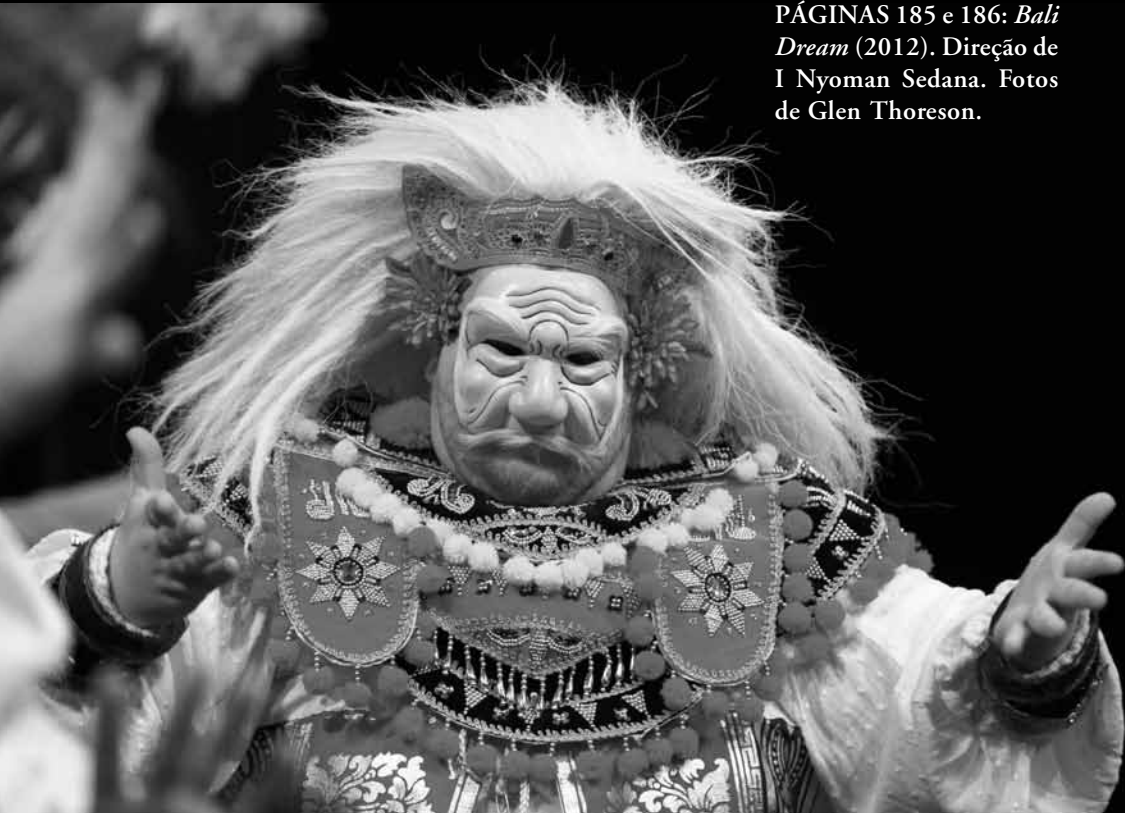
I Nyoman Sedana  
Indonesian Arts Institute (Bali)



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



PÁGINAS 185 e 186: *Bali Dream* (2012). Direção de I Nyoman Sedana. Fotos de Glen Thoreson.



**Resumo:** Este artigo analisa o papel e a trajetória do diretor de arte desde o início da pesquisa teatral em Bali até a direção de *Bali Dream*, uma produção de teatro que utilizou bonecos, máscaras, coro e objetos animados. O espetáculo estreou em novembro de 2012 na Universidade de Butler, em Indianápolis, nos EUA. Compartilhando experiências detalhadas do diretor, este artigo apresenta uma descrição do processo criativo na realização de *Bali Dream*. Essa trajetória inclui o desenvolvimento inicial na aldeia balinesa, em seguida no Instituto de Arte Indonésia de Bali (ISI Denpasar) e no campus da Universidade de Butler com estudantes de teatro estadunidenses. Em última análise, este artigo compartilha como o papel de diretor pode ser preparado para um espetáculo como *Bali Dream*, bem como as respostas criativas e necessárias para enfrentar os desafios e experiências de trabalho em constante processo com os estudantes universitários e crianças de aldeias do Oriente e do Ocidente.

**Palavras-chave:** Teatro Oriente-Ocidente. Encenação teatral. Processo de criação. *Bali Dream*.

**Abstract:** This article examines the role and trajectory of the art director from initiating theatre research in Bali to directing *Bali Dream*, a main stage theatre production that utilized puppets, masks, choir, and animated objects. The show premiered in November 2012 at Butler University, Indianapolis, USA. Sharing detailed experiences of the director, this article offers an account of the creative process undertaken in realizing *Bali Dream*. This development trajectory includes early development in the local Balinese village, then at the Indonesian Art Institute in Bali (ISI Denpasar), and at the campus of Butler University with the American student actors and actresses. Ultimately, this article shares how the role of director can prepare for a show like *Bali Dream*, as well as and the creative responses required to face the shifting challenges and experiences working with college students and village children from East to West.

**Keywords:** Theatre West-East. Theatrical staging. Creation process. *Bali Dream*.

### Histórico e panorama geral da produção *Bali Dream*

A partir do momento em que o professor Valmor Níni Beltrame me convidou para escrever um artigo sobre a criação de *Bali Dream*, comecei a refletir sobre o que foi dirigir *Bali Dream*, que estreou em novembro de 2012, na Universidade de Butler. Eu passei algum tempo pensando sobre o que tudo isso tem a ver com a forma, o gênero e o conteúdo do texto de origem da peça: *Sonho de uma noite de verão*. Minha tradição balinesa me permitiu abordar a forma convencional da peça a partir de uma nova perspectiva, trazendo novas ideias para a postura corporal, movimento/linguagem corporal dos atores, a fala e a voz da essência de cada personagem. Minha tradição artística balinesa traz consigo imagens do príncipe ideal, das princesas, dos guerreiros, do Primeiro-Ministro e dos personagens populares, imagens que existem independentemente de uma peça ou história específica.

Ao mesmo tempo, por causa da minha educação ocidental, eu estava familiarizado com a peça. Desde a conclusão de um mestrado na Universidade de Brown em 1993 e de um doutorado na Universidade da Georgia em 2002, eu não me sentia mais confinado exclusivamente à narrativa oriental focada em dois grandes épicos, o *Mahabharata* e o *Ramayana*, e suas inúmeras crônicas misturadas com mito e história. Pelo contrário, eu me tornei mais aberto a todo o repertório dramático mundial. Como uma espécie de emissário cultural, eu frequentemente trago elementos estéticos orientais para o Ocidente e vice-versa, trago produtos ocidentais para o Oriente, particularmente Bali e Java. Por exemplo, em 1993 eu apresentei *Prometheus acorrentado*, a mais antiga peça existente escrita pelo dramaturgo grego Ésquilo (c.523-456 a.C.), usando teatro de sombras *wayang parwa*, a mais antiga forma teatral das ilhas de Bali e Java. Eu também publiquei um artigo sobre mitologia grega e bonecos balineses *wayang* na revista *Mudra* do campus. Além disso, desde 1989 eu ensino nossa arte balinesa indígena, especialmente mú-

sica de gamelão<sup>2</sup>, *wayang golek*-bonecos, *wayang topeng*-máscaras e coro *kecak* para as comunidades e alunos de dezenas de escolas/universidades nos EUA e no Reino Unido.

Consequentemente, *Bali Dream* nasceu a partir de um diálogo entre o professor William F. Condee, da Universidade de Ohio, o professor William Fisher, da Universidade de Butler, EUA, o professor Leon Rubin, da Escola de Atuação 15th East, da Universidade de Essex, Reino Unido, e eu. Eu acho que o processo de *Bali Dream* começou em março de 2006, quando, pela primeira vez, abrimos o Módulo Bali para o mundo (BMW – Bali Module for the World) para os alunos da Universidade de Middlesex e, posteriormente, para os alunos da Universidade de Essex, no Reino Unido, liderado pelo professor Rubin. Além de ensinar e introduzir repertórios dramáticos balineses, nós incentivamos os alunos a colaborar com artistas locais, articulando histórias de vários países, incluindo obras de Shakespeare.

Logo após o primeiro BMW, eu trabalhei como artista convidado na Universidade de Iowa, a convite do professor Loyce Arthur, chefe do Departamento de Teatro e Design e, em seguida, trabalhei como professor visitante Glidden Rane na Universidade de Ohio, convidado pelo professor William F. Condee e trabalhando com ele, um professor sênior da Fulbright, que me apresentou ao professor William Fisher, chefe do Departamento de Teatro da Universidade de Butler. Através de uma série de e-mails, William Fisher, finalmente, fez com que o diretor do Jordan College of Arts, professor Ronald Caltabiano, me convidasse como o Artista de Teatro Internacional Visitante

<sup>2</sup> Gamelão é um conjunto de instrumentos, uma orquestra que acompanha os espetáculos de teatro de sombras e marionetes, danças, festas e cerimônias em Java e Bali. A maioria deles são gongos, tambores, metalofones, xilofones. Raramente são incorporados instrumentos de sopro e cordas. Tradicionalmente, o Gamelan acompanha o Dalang, Mestre da cerimônia, bonequeiro que atua só em toda a representação. Os músicos se postam em duas filas laterais ou distribuídos atrás da tela, próximos ao Dalang. <http://www.yale.edu/seas/Gamelan.html>. [Nota dos Tradutores]



(VITA – Visiting International Theatre Artist) de 2012. Tendo conhecido o meu trabalho através de Bill Condee, William Fisher decidiu convidar-me para dirigir uma produção de *Sonho de uma noite de verão*, enquanto eu estivesse na Butler, concentrando-me nas formas tradicionais do coro *kecak* balinês, nos bonecos *wayang golek* e no teatro de máscaras, *wayang topeng*<sup>3</sup>.

### **Pesquisa teatral na aldeia e no campus em Bali**

Antes de receber o convite como VITA, eu havia explorado *Sonho de uma noite de verão* no campus com estudantes do ISI de Denpasar e da Escola de Atuação East 15th, e, antes disso, em Tegallingah, a minha aldeia natal, com crianças artistas locais. As crianças da aldeia que foram selecionadas eram em sua maioria alunos do Ensino Fundamental, entre 9 e 11 anos de idade, além de alguns alunos do Ensino Médio, entre 12 e 14 anos de idade, e um do jardim de infância. Essas crianças já haviam atuado como músicos da aldeia, dançarinos, bonequeiros *dalang* e/ou cantores dentro da minha organização, o Instituto de Artes Kamajaya. Havíamos trabalhado juntos em muitos contextos: cerimônias em templos, rituais domésticos, aniversários de escola, rituais *ashram*, encontros de museus e de negócios hoteleiros, e no Festival de Arte de Bali. Em nossos primeiros ensaios, a estrutura do enredo, a atuação, a coreografia e a composição sofreram variações ao longo do tempo. Nós mudamos o elenco diversas vezes, acrescentamos telas

<sup>3</sup> Em 14 de fevereiro de 2012, William Fisher me enviou um e-mail: “Eu proponho que você foque em três coisas no decorrer das 10 semanas: 1) Kechak, 2) Bonecos, 3) Topeng... *Sonho de uma noite de verão* balinês – Eu acho que o mais importante neste projeto baseado ou inspirado em *Sonho de uma noite de verão* seria usar um texto que os alunos podem ajudar a escolher e trabalhar em cima, mas não deve ser só uma produção ‘com sabor de Bali’. Eu sei que você e Condee têm trabalhado na dramaturgia. Com foco nos três grupos de personagens: Os Enamorados (da Corte), as Fadas (habitantes de ‘outra realidade’) e os Mecânicos Rudes, e nos elementos da história ou histórias que possam usar os personagens. Há certamente vários modos de abordar isso. Eu acho que a sua direção e a sua estética devem predominar, tornando este um espetáculo verdadeiramente contemporâneo, atual”.

móveis ou um boneco *barong*<sup>4</sup>, e experimentamos coisas como música de bambu para a cena de Titânia bêbada e flertando com Bottom. Nós praticamos nos fins de semana e durante as férias escolares até que conseguimos definir o enredo final. Eu trabalhei identificando o motivo, a ação e a trajetória de um personagem ou grupo de personagens dramáticos em *Sonho de uma noite de verão* e, em seguida, na sua transformação em personagens dramáticos balineses. Então, no início de 2012, o professor William F. Condee nos visitou em Bali por cerca de um mês, durante o qual ele passou algum tempo participando de nossos ensaios na aldeia e me ajudando com a dramaturgia da peça.

Infelizmente, ele não teve a oportunidade de ver a nossa pesquisa com os alunos no campus do ISI. No campus, os nossos alunos tiveram muitas ideias ousadas para o espetáculo, mas faltou tempo para implementar várias dessas ideias nos ensaios do grupo. Na aldeia, tivemos mais tempo para ensaiar, mas faltava a coragem para experimentar ideias ousadas. Os artistas da aldeia eram mais conservadores do que as comunidades do campus, altamente críticos de qualquer expressão estética que se distanciasse ou se mostrasse contrária à sua convenção tradicional. Eu conhecia muito bem as plateias das aldeias balinesas, que só se interessam por assistir os personagens épicos como Rama, Rahwana, Arjuna, Bima e Duryadana. Preocupei-me com o fato de que eles achariam estranho ouvir nomes como Teseu, Hipólita, Oberon, Titânia, Píramo, Tisbe, o que me fez ter muita cautela para encontrar um lugar e contexto apropriados para encenar o meu *Sonho de uma noite de verão* na aldeia. (Da próxima vez, talvez meu filho deva dirigir e encenar um espetáculo no meu lugar. Suspeito que as pessoas provavelmente seriam mais tolerantes com as abordagens estéticas inovadoras do meu filho, porque ele é de uma nova geração).

<sup>4</sup> Barong, personagem importante da mitologia balinesa; um dos deuses relacionados às forças do bem e em constante luta contra o mal, representado por Rangda. É um boneco/máscara manipulado, animado por homens que atuam e dançam escondidos sob seu imenso corpo. [N. dos Ts.]

### Adaptações criativas e transformações de *Sonho de uma noite de verão*

Há muitas maneiras de apresentar aldeões ou personagens populares em um espetáculo balinês, tais como: *bondres*, quando estão mascarados, *panasar*, quando são servos da corte, *genjekan*, quando estão bêbados ou *dolanan*, se forem crianças, *bala-bala* ou *rewang-rewang*, quando estão em forma de boneco-*wayang golek*, etc. Em *Bali Dream*, eu decidi iniciar a peça com dezenas de aldeões, em vez dos seis mecânicos descritos no roteiro (Marmelo, Bottom, Flauta, Snug, Focinho e Faminto), ensaiando música de gamelão. Havia várias razões pelas quais eu decidi apresentar meus aldeões como músicos: qualquer gênero de arte cênica em Bali, com exceção do coro *kecak*, normalmente começa com uma abertura musical. Além disso, eu tinha tantos músicos aldeões que eu poderia ter uma cena dramática ou uma cômica e ter ao mesmo tempo música de gamelão.

Atuando como um músico que chegou atrasado, um percussionista interrompe o ensaio de gamelão na aldeia. Alguns músicos insistem em continuar a tocar, enquanto o resto começa a debater e criticar uns aos outros por causa do ensaio lento e dos integrantes que faltaram ou estão atrasados. No clímax, quando os músicos estão prestes a se esbarrar, o narrador e o músico líder de repente aparecem, acalmando seus músicos, para que possam mostrar a todos o convite oficial para que se apresentem na cerimônia de casamento do príncipe Teseu dentro de quatro dias. Os músicos concordam em retomar o ensaio enfocando nos itens que eles tocarão na cena de amor trágico de Píramo e Tisbe. Como no teatro musical, a maioria dos músicos canta alternadamente com as meninas cantoras sob a narração de um narrador solo, o *dalang*, embora, ocasionalmente, todos eles cantem, simultaneamente, como um coro monofônico. Em vez de simplesmente representar Píramo e Tisbe, foi possível ter estas crianças artistas da aldeia atuando com e sem as máscaras-*wayang topeng* e *barong*, o coro *kecak*, os bonecos-*wayang golek*, etc., encenando a mesma peça com mídias variadas.

Depois de representar este teatro musical, todos os aldeões deixam a música de gamelão e se transformam em um coro *kecak*, movendo-se dinamicamente para apresentar o poder mágico de Oberon. Como ainda se pode ver na apresentação ritual na aldeia de Camengaon, hoje, este canto *kecak* tem sido empregado para acompanhar a dança de transe *sanghyang* desde a era pré-hindu. Assim, é aceitável para os balineses que os espíritos *shanghyang* das fadas entrem e dançam com o corpo dos membros do coro da aldeia, enquanto a *shanghyang* de Oberon, Puck, Titânia e o menino indiano entram, manipulam e dançam com o corpo de dançarinos da aldeia. Manifestados de maneira tão óbvia através dos movimentos empregados pela dança transe *sanghyang*, os espíritos que entram e manipulam o corpo do ator variam da mais graciosa ninfa celestial até os espíritos animais, por exemplo, um macaco, um cavalo e um porco.

O *kecak* começa com a sessão introdutória completa e substitui o poema tirado do *Ramayana* pela poesia feita sobre a discussão de Oberon com sua rainha, Titânia, sobre um menino indiano que ela se recusa a lhe dar. O *kecak* ignorou as partes convencionais e foi direto para a aparição do rei das fadas Oberon. Ele convoca seu assistente, Puck, dá ordens para encontrar a gota do suco da flor mágica e inventa um plano para capturar o menino indiano de sua esposa, Titânia, ajudando os quatro amantes, até que finalmente eles dançam juntos.

Tais transformações de *Sonho de uma noite de verão* em um estilo mais tradicional balinês continuam pelo resto da peça: os quatro amantes são apresentados em um estilo de atuação realista *drama gong* (teatro com atores); Bottom se transforma em uma máscara de *barong*; a cena sedutora de Titânia é apresentada em uma dança bêbada *genjekan* e o boneco-*wayang golek* representa os principais personagens, como Teseu, Hipólita e Filóstrato até o final do espetáculo.

Após esses ensaios no campus e na aldeia, eu continuei a pensar nos meus métodos de ensino e direção na Universidade

de Butler. Reforçado por inúmeros e-mails e vários contatos via Skype com William Fisher e sua equipe, eu me vi envolvido com a preparação do espetáculo dia e noite, antecipando minha direção criativa com a esperança de inspirar os alunos da Butler com os nossos conceitos estéticos, métodos, valores e atividades. Enquanto outros passageiros, incluindo a minha esposa e meu filho, adormeciam em um ônibus noturno viajando de Denpasar, Bali, para a Embaixada dos Estados Unidos em Surabaya, em Java Oriental, para pedir um visto para os Estados Unidos, eu permaneci acordado e criei a canção/ coro de abertura do espetáculo:

*Bali Dream*, uma experimentação teatral na Universidade de Butler 2 x

Baseada em *Sonho de uma noite de verão* de Shakespeare

Chak e Chak e cak e de pak de pong

Pyak pyak kompyak Kompak ang 2 x

Kompak iser cavar um tak ang, Serde pak de pong

**Dirigindo e trabalhando colaborativamente em *Bali Dream* na Universidade de Butler**

Devido à minha falta de experiência na Universidade de Butler, eu deliberadamente compartilhei as principais decisões técnicas com o nosso grupo criativo ligado ao desenvolvimento da produção. Nossa reunião de produção acontecia regularmente a cada quarta-feira, quando a nossa equipe de produção discutia, entre outras coisas, o cenário, o figurino, a propriedade, direção de palco, concepção sonora, salas e espaços de ensaio, tela e iluminação. A diretora de palco, Lauren Betson, e suas assistentes, Claire Kedjidjian e Lizzie Stickney, ajudaram-me muito, garantindo um fluxo de trabalho harmonioso para o elenco e a equipe. Eu sou muito grato a William Fisher, que infundiu qualidades positivas no ambiente de trabalho, gerando respeito, honestidade, integridade, carinho, tolerância e justiça. Eu também tomei emprestados alguns instrumentos musicais de Ketut Gede Asnawa, bem como aparatos de máscara e bonecos da dra. Jennifer Goodlander. Em um ambiente artístico tão liberal, inevitavelmente surgiram conflitos

relacionados à organização do tempo dos alunos, mas foram bem resolvidos pela confiável diretora de palco.

O primeiro passo para a seleção do elenco foi a realização de uma audição. Uma vez que eu tinha um conhecimento limitado em relação ao comprometimento, às habilidades, à competência e às capacidades de atuação dos alunos que se candidataram, confiei ao professor William Fisher, e a integrantes da equipe como Wendy e Vaz, a seleção do elenco durante os dois dias de audição. Seguindo o regulamento do departamento, divulgamos as audições não através de jornais, mas através de e-mails do campus. Nós só pedimos aos alunos para apresentarem um monólogo de sua escolha, bem como ler uma parte de uma cena do roteiro da peça. A secretária do departamento, sra. LaKisha e a diretora de palco nos ajudaram muito na gestão e organização dos Seminários de Estúdio Especiais e na produção desde o início do meu período como VITA até o encerramento das nossas apresentações e da residência em Indianápolis.

**Dirigindo *Bali Dream***

Desde a exploração inicial de *Sonho de uma noite de verão* em minha aldeia natal em Bali até a direção de *Bali Dream* na Universidade de Butler, eu nunca me debrucei sobre o roteiro como se fosse um plano de negócios. Pelo contrário, eu comecei introduzindo os elementos básicos dos três gêneros de arte balinesa selecionados: coro *kecak*, bonecos-*wayang golek* e teatro de máscaras-*wayang topeng*. Pedi aos alunos que recitassem juntos uma melodia simples de dois tempos, seguida de uma de quatro tempos e depois uma de oito tempos. Então, eu os dividi em três grupos para praticar os três ritmos sincopados do *kecak*. O primeiro grupo recita a sílaba *chak*, que ocorre na cabeça do tempo, o segundo recita o ritmo em contratempo, e o terceiro recita o canto entre os tempos. Quando eles conseguiram entoar os cânticos rítmicos, pedi a um aluno para recitar o tempo mantendo: *pung... pung...*, os outros mantiveram a melodia ao som de ritmos. Movimentos simples surgiram desta música de boca, aos poucos: levantar as duas mãos, movê-las para

a frente e para os lados, enquanto os pés pisavam ao som da batida.

Assim, também com os outros gêneros, eu fazia o aquecimento dos alunos com movimentos e canções simples, que eram eventualmente combinados em padrões avançados e complexos. Eu apliquei diferentes métodos de ensino com os alunos e com as crianças em Bali, uma vez que todos já tinham passado do nível elementar de habilidade artística para um espetáculo balinês. Os padrões mais rápidos que os alunos de Butler internalizaram foram a canção de abertura e de encerramento, cantadas enquanto eles dançavam em grupo ao som da música de gamelão.

Quando eles se familiarizaram e conseguiram executar bem três peças – (1) a dança *puspanjali* de boas-vindas, (2) uma versão curta de coro *kecak* e (3) a dança das lanças *wirayuda* –, eu usei a minha imaginação arquitetônica dramática para selecionar e aprovar apenas algumas partes da peça, ao invés de seguir um único roteiro. Por exemplo, tanto em Bali quanto, mais tarde, na Universidade de Butler, eu não comecei com a cena do tribunal, como é sugerido no texto de *Sonho de uma noite de verão*. Como já foi dito anteriormente, em Bali a nossa versão de *Sonho de uma noite de verão* começou com a cena da aldeia apresentando alguns moradores ensaiando a música de gamelão para a cerimônia de casamento de Teseu. Em Indianápolis, preferimos fazer um *flashback*, começando o prólogo com a cena de luta entre o exército ateniense liderado por Teseu e as amazonas lideradas por Ares na forma de sombras-*wayang kulit* e depois continuamos com uma forma de dança dramática. Os principais objetivos desta escolha foram estabelecer uma maior unidade dentro da peça e sugerir que o desequilíbrio e a tensão da estrutura dramática proposta pudessem ser mais bem compreendidos, ligando todos os fatores relacionados. Esta opção também beneficiou o nosso elenco de estudantes, permitindo-lhes a oportunidade de experimentar o teatro de sombras-*wayang kulit* e formas de dança dramática balinesas.

Eu esperava que essa produção pudesse apresentar aos estudantes as possibilidades teatrais encontradas nas formas de dança

balinesa fora de uma narrativa. Assim, em *Bali Dream*, a transformação das fadas na cena da carruagem tornou-se mais importante do que simplesmente um momento usado para mostrar a jornada de Oberon para ver os aldeões. Na nossa versão desta cena, os atores fizeram rápidas mudanças coreográficas: de um bater de asas para guarda-chuvas usados como rodas das carruagens, sustentando ventiladores como corpo das carruagens, e movendo seus membros e pés e fazendo gestos para representar as ações de cavalo, além de cantar o ritmo da carruagem na melodia da música de gamelão. Desta forma, a cena tornou-se mais do que o roteiro original sugere. Ela mostrou aos alunos que o roteiro de uma peça não é o único caminho que temos a seguir para chegar ao nosso destino. Pelo contrário, ele pode ser um mero sinal, algo que já não precisamos ver quando conhecemos melhor a estrada.

Este princípio elucidou uma série de conceitos que eu espero compartilhar com os alunos, de acordo com as práticas da tradição criativa de Bali e de como elas podem ser adaptadas ou combinadas pragmaticamente em situações ocidentais<sup>5</sup>. Eles incluíam:

- 1) embora nós tenhamos concordado em trabalhar baseados na obra de Shakespeare *Sonho de uma noite de verão*, os textos existentes, juntamente com a peça escrita e os mitos, não deveriam restringir, confinar e ditar a nossa criatividade estética e os métodos artísticos para a produção *Bali Dream*. Eu não hesitei em cortar as partes de que eu não precisava, além de ter incorporado partes adicionais que me pareceram potencialmente interessantes e estratégicas para a minha visão artística;
- 2) embora eu tenha planejado um espaço para improvisação criativa de acordo com a minha pesquisa preliminar na minha aldeia natal, Tegallingah, Gianyar Bali, eu não consegui esse espaço para

<sup>5</sup> A noção de tradição criativa — baseada em um jogo triádico entre gênero-história-personagem que inclui a criatividade no enredo e na apresentação — foi abordada na minha tese de doutorado na Universidade da Geórgia intitulada *Kawi Dalang: criatividade no Teatro Wayang Theatre* (2002).

improvisar, nem a coreografia nem o texto. Eu percebi que 10 semanas não seriam tempo suficiente para trabalhar a habilidade de improvisar com o elenco, formado por pessoas habituadas a decorar texto ao invés de improvisar como resposta criativa a qualquer situação – esperada ou não. Também é muito difícil utilizar texto pré-escrito com artistas balineses, uma vez que eles estão acostumados a improvisar. Realizar a estreia de acordo com a programação foi considerado mais importante do que produzir um espetáculo perfeito do ponto de vista das habilidades de atuação e das características teatrais balinesas;

- 3) minha esposa, Seniasih, foi encarregada de coreografar e treinar o elenco de fadas e Titânia para dançar ao som de uma peça musical que eu comecei a compor em Bali. Intencionalmente, porém, eu decidi terminar essa composição só depois que Seniasih havia terminado a coreografia;
- 4) eu também dirigi o meu segundo filho, Georgian, para coreografar o *flashback* da cena de batalha entre os atenienses e os amazônicos para o prólogo. Como ele é um bonequeiro *dalang* e dançarino, ele poderia incorporar as silhuetas-*wayang kulit* e a dança dramática. Inclusive, ele usou de uma liberdade maior do que eu lhe dei, adotando a sequência da dança Satya Brasta e a dança do guerreiro Baris iniciada por uma breve sequência da cena de luta com sombras;
- 5) eu usei a minha filha de 5 anos, Dewi, como o menino indiano;
- 6) como parte da nossa colaboração, William Fisher trabalhou com os seis aldeões /mecânicos para reforçar alguns textos importantes, uma vez que eu estava me concentrando mais na forma, na coreografia e nos movimentos do que no texto;
- 7) ao invés de pedir à minha esposa Seniasih para trabalhar sobre o amor inconstante entre os quatro amantes, como ela havia feito em Bali, aproveitei o conhecimento do assistente de direção, Vaz Santosham, especialista na atuação realista stanislavskiana. Pedi a Vaz para se concentrar apenas no amor desequilibrado que causou tensões emocionais nos quatro amantes;

- 8) durante os ensaios, eu dei total liberdade a Fisher e Vaz para tentarem interpretar os personagens do seu jeito, deixando a sua criatividade fluir;
- 9) embora eu tivesse preparado a peça, nós não poderíamos fazer a abertura musical com gamelão completo como em Bali porque em Butler tínhamos apenas quatro músicos: Alec Stevens, Rachel Gerwig, meu filho Georgian e minha esposa Seniasih. No lugar desta abertura, tivemos o coro repetido três vezes e um prólogo em *flashback* com teatro de sombras *wayang* e dança dramática ensinada por Georgian;
- 10) durante todo o processo de produção, eu procurei ser flexível, cooperativo e adaptável a qualquer conselho dado em resposta à minha imaginação. Se a primeira opção fosse impossível de implementar, a opção seguinte não era necessariamente menor ou mais fraca, ela poderia também ser surpreendente e muito instigante. Por exemplo, como eu não consegui plataformas com rodas para realizar a concepção cênica de uma mudança rápida entre a floresta de fadas e o reino humano, empreguei o coro de dançarinos representando as árvores, rochas e arbustos. Depois de muitos ensaios e longos meses de preparação, o resultado foi verdadeiramente mágico e mais bem-sucedido do que a minha ideia anterior. Tivemos muitas apresentações com ingressos esgotados, com os atores recebidos com aplausos e uma ovação de pé.

#### **O meu papel na direção de *Bali Dream***

Ao contrário de quando eu dirijo o nosso grupo de crianças da aldeia e alunos em Bali, onde invariavelmente eu preciso garantir que eles decorem seu texto, em Butler todos os alunos de teatro sabiam que a memorização do texto era um pré-requisito. Além disso, a minha equipe, incluindo a professora Diane Timmerman, me ajudou a ajustar o roteiro de modo a incluir a nossa imaginação artística. Eu só tinha que me certificar de que os dois bonequeiros-narradores, Stefan LeBlanc e Amanda Reid, manipulariam suas silhuetas-*wayang kulit* corretamente enquanto atuavam. Além

disso, ajudei esses alunos bonequeiros a aprender o segredo das sombras, a cantar, a falar e a ter uma dicção adequada a cada personagem. Em apenas um mês de prática, eles conseguiram atuar com as silhuetas-*wayang kulit* de forma satisfatória.

Embora o chefe do Departamento de Teatro tivesse me dito por e-mail que “a sua direção e os seus interesses estéticos devem predominar, tornando este um espetáculo verdadeiramente contemporâneo, do tempo presente”, eu deliberadamente abri espaço para ideias criativas e sugestões dos outros membros do grupo, especialmente ideias de William Fisher, Vaz e Wendy, a figurinista. Mesmo antes da minha partida para os EUA, eu já estava trabalhando com a figurinista via Skype. Ela desenhou cada personagem dramático com trajes completos e explicações sobre as cores para ajudar a sua equipe a preparar o figurino adequadamente. Através de comunicação a longa distância, eu também pedi ao cenógrafo, Rob Koharchik, e ao diretor técnico, Glen Thoreson, para nos fornecerem um projeto cênico contemplando palácio, floresta e aldeia. Infelizmente, eu soube que não seria possível contar com uma plataforma sobre rodas para representar a mudança entre o reino das fadas e o dos humanos, então, para aliviar o seu fardo, eu deixei que eles projetassem diversas possibilidades cênicas para a tela de fundo. Depois, eu ajudei a criar objetos para o espetáculo bem como a preparar uma agenda para os ensaios.

Ao final da maioria dos ensaios e no aguardo da estreia, toda minha equipe de criação escrevia observações detalhadas para o elenco e para a equipe de produção. As observações de William Fisher, como representante do departamento e produtor, eram as mais extensivas e compreensivas, mas as observações da nossa diretora de palco, Lauren Betson, e do assistente de direção, Vaz Santosham, também eram muito úteis e significativas. No entanto, após os ensaios, a caminho de casa a pé ou de carona com alguém da equipe, e/ou no nosso apartamento, eu sempre recebia muito retorno da minha esposa Seniasih e do meu filho Georgian. Georgian, em particular, estava cada vez mais crítico em relação

à minha forma de ensinar. Nossas divergências, que geralmente desencadeavam um debate estético crítico, na maioria das vezes diziam respeito ao que deveria ser priorizado – se concentrar em detalhes específicos ou em aspectos mais gerais da estrutura como um todo. Ciente da limitação de tempo, eu havia estruturado os ensaios de forma a desenvolver todo o espetáculo, prestando menos atenção a pequenos detalhes até uma ou duas semanas antes da estreia. (Se estivéssemos em Bali, com tempo ilimitado para a prática, eu não passaria para uma nova etapa sem fixar a primeira adequadamente.) Mas, apesar de não ter alcançado tudo que eu esperava, fiquei satisfeito com a produção.

### Criação de elementos individuais

Muito antes de trabalhar conjuntamente com essas pessoas criativas e com esta cenografia, figurino, adereços, iluminação, dança/atuação, cenografia e concepção sonora, eu tinha um desenho interior ou um projeto de um edifício *Bali Dream* e eu certamente iria construí-lo. Do jeito que eu imaginava, o teatro de sombras-*wayang kulit* iria emoldurar todo o espetáculo, narrando e, como no teatro épico, comentando a história durante todas as cenas de transição. Para começar o espetáculo, os dois servos cômicos protagonistas do teatro de sombras-*wayang kulit*, o negro, gordinho, Twalen, e seu filho de raciocínio rápido, Wredah, começariam o espetáculo como mestres de cerimônia. Em várias transições do espetáculo, eles voltariam a aparecer, com um interlúdio de piadas e crítica social. Tradicionalmente, esses personagens aparecem em cada apresentação de teatro de sombras-*wayang kulit* balinês para encenar histórias do *Mahabharata* e do *Ramayana*, embora esses servos cômicos não façam parte dos épicos indianos. Da mesma forma, embora eles não façam parte da peça de Shakespeare, eu achei que eles poderiam ser utilizados como ponte entre o público e os personagens dramáticos, entre o passado e o presente, e entre o drama social e o drama estético.

Para a introdução da dança do coro *janger*, começamos com Puck dançando *jauk* em dueto com o percussionista *kendang*. Em

seguida, doze bailarinos, sob a forma de um coro *janger*, dançam e cantam a música de abertura “*Bali Dream Butler University*, um experimento teatral...” mencionada acima. Tradicionalmente, esta dança apresenta um equilíbrio entre dançarinos e dançarinas. Uma vez que nós tínhamos quatro dançarinos e oito dançarinas, duas das dançarinas, que usavam máscaras  $\frac{3}{4}$  e interpretavam Teseu e Hipólita, vestiram trajes masculinos. Isso ajudou o grupo de dança *janger*, é como se estivessem apresentando seis homens e seis mulheres. Depois que os dançarinos *janger* saíram do palco, a cena de batalha em *flashback* feita com bonecos *wayang* teve início.

A cena seguinte foi uma adaptação da cena do tribunal – a preparação do casamento de Teseu e Hipólita – com teatro de máscara *topeng*. Uma vez que esta cena normalmente apresenta quatro personagens dramáticos sem máscaras (Hérnia, Lisandro, Demétrio e, posteriormente, Helena), ela foi transformada em uma dança dramática *topeng prembon*. Ou seja: quando a cena do tribunal termina e a cena muda seu foco para os quatro amantes sem máscaras, o jogo se transforma em um *drama gong* balinês moderno (teatro de atores), enfatizando uma atuação mais realista, ao invés de manter a atuação altamente estilizada. Minha esposa e parceira de direção, Seniasih, que atuou como atriz de *drama gong* durante alguns anos em Bali, sugeriu que eu apresentasse os amantes sem máscaras, de modo a mostrar as suas emoções mais plenamente. Mais tarde, Vaz contribuiu ainda mais com sua direção stanislavskiana realista.

O formato com máscaras *topeng* continua até a cena seguinte de personagens populares *bondres*, que apresenta os seis personagens mecânicos. Máscaras inteiras foram usadas para apresentar Teseu, Ares, Hipólita, Filóstrato, Oberon, Titânia e Puck. As máscaras usadas por Teseu, Ares e Hipólita não permitiam fala ou música, enquanto as máscaras usadas por Filóstrato, Puck e Oberon possibilitavam que suas vozes fossem ouvidas. Teseu, Ares e Hipólita eram acompanhados por servos: alunos eloquentes usando meias-máscaras que lhes permitiam

falar com seu chefe. Para a cabeça de Bottom, transformada em uma cabeça de jumento, Wendy construiu uma máscara com base na figura mitológica de *Barong*.

Embora eu tivesse imaginado um grupo de trinta pessoas, eu não consegui encontrar mais de doze integrantes para o meu coro *kecak* e para representar as fadas. À medida que eu mudei a composição, o canto, a melodia, os movimentos e a configuração de acordo com o desenvolvimento do enredo, esses cantores de coral representaram alternadamente as árvores, o vento, as rochas e os animais da floresta. Depois, eles também apareceram na dança sedutora e bêbada de Titânia. Eles também formaram uma carroça para ser usada por Oberon e Titania quando fossem à aldeia ou ao tribunal.

Além de termos utilizado silhuetas-*wayang kulit* de Bali para o jogo de sombras, duas novas silhuetas construídos por Hali Bickford (uma loja de figurinos) também foram usadas. Reproduzindo os refinados personagens masculinos e femininos em silhuetas, Hali fez os personagens de Píramo e Tisbe de papel duro ao invés de couro, usando longas varas de manipulação feitas de bambu fixadas no corpo de cada silhueta e nas mãos. Na cena final do casamento, eles foram manipulados como em um espetáculo de bonecos *wayang lemah* sem sombras e sem o uso tradicional de uma tela. Bottom representou Píramo, e Flauta representou Tisbi sob a direção artística de Marmelo.

Como a tradição de Bali pede uma oferenda *puji* em cada apresentação teatral, muitos de nós ajudaram a preparar a oferenda. William Fisher, a equipe de palco e membros do elenco nos ajudaram a comprar incenso, frutas, pão e flores para a oferenda. Com essa ajuda, Seniasih e, eventualmente, eu sempre conseguimos fazer a oferenda e o encantamento *puja* no início de cada apresentação, quando a casa abre.

Ao contrário de um Mestre *Dalang*, meu elenco e eu não estávamos preparados para improvisar e fazer mudanças criativas a cada apresentação em resposta a ações imprevistas no palco. Na

verdade, quando eu tentei alterar algumas ações, o diretor de palco me avisou que eu poderia fazer alterações muito limitadas, e que essas alterações deveriam preservar os arranjos espaciais já estabelecidos, porque a área da iluminação, a sua intensidade e as cores haviam sido pré-configuradas no computador.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. *The Theater and Its Double*. New York: Grove Weidenfeld, 1958.
- BEVINGTON, David. et al. *Shakespeare: Script, Stage, Screen*. New York: Pearson Longman, 2006.
- BRINKGREVE, Francine and STUART-FOX, David. *Offering: The Ritual Art of Bali*. Sanur, Bali: Image Network Indonesia, 1996.
- BROCKETT, Oscar G. *History of the Theatre*. 6<sup>th</sup> ed. Boston: Allyn and Bacon, 1990.
- BUTLER UNIVERSITY THEATRE. *2012-2013 Season*. Indiana: Jordan College of Arts, 2012.
- DANIEL, Ana. *Bali, Behind the Mask*. New York: Random House, 1981.
- DE ZOETE, Beryl. *Dance and drama in Bali*. New York: Harper and Brothers, 1939.
- DEBOER F and BANDEM I Made. The Death Kumbakarna of I Ketut Madra. *Asian Theatre Journal* 9, 2, 1992: 141 - 200.
- EMIGH, John. *Masked Performance: The Play of Self and Other in Ritual and Theater*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania, 1996.
- SEDANA, I Nyoman. Mitologi Yunani dan Wayang Kulit Bali. *Mudra Jurnal Seni Budaya*. 2. II (1994): 107-118.
- \_\_\_\_\_. *Kawi Dalang: Creativity in Wayang Theatre*. Ph.D Dissertation, University of Georgia, 2002.

## From Theatre Research in Bali To directing *Bali dream* at Butler University, USA

I Nyoman Sedana

Indonesian Arts Institute (Denpasar, Bali)

**Abstract:** This article examines the role and trajectory of the art director from initiating theatre research in Bali to directing *Bali Dream*, a main stage theatre production that utilized puppets, masks, choir, and animated objects. The show premiered in November 2012 at Butler University, Indianapolis, USA. Sharing detailed experiences of the director, this article offers an account of the creative process undertaken in realizing *Bali Dream*. This development trajectory includes early development in the local Balinese village, then at the Indonesian Art Institute in Bali (ISI Denpasar), and at the campus of Butler University with the American student actors and actresses. Ultimately, this article shares how the role of director can prepare for a show like *Bali Dream*, as well as and the creative responses required to face the shifting challenges and experiences working with college students and village children from East to West.

**Keywords:** Theatre East-West. Theatrical staging. Creation process. *Bali Dream*.

### Background and the Overall *Bali Dream* Production

From the moment that Prof. Valmor Níni Beltrame invited me to write an article the creation of *Bali Dream*, I began mulling over just what went into directing *Bali Dream*, which premiered in November, 2012, at Butler University. I have spent some time thinking about what this all has to do with the form, genre, and content of the play's source text: a *Midsummer Night's Dream* (MSND). My Balinese tradition allowed me to approach the conventional form of the play from a new perspective, bringing new ideas for the performers' body posture, movement/body language, and speech diction for the essence of each character. My Balinese artistic tradition brings with it images for the ideal prince, princesses, warrior, prime minister, and folk characters, images that exist separate from a specific plays or story.

Meanwhile, through my Western education, I have acquainted myself with the play. Since completing an MA at Brown University in 1993 and PhD at the University of Georgia in 2002, I have no longer felt confined to the uniquely oriental narrative reservoir focused on the two great epics, the *Mahabharata* and the *Ramayana*, and their numerous chronicles mixed with a myth and history. Rather, I have been grown more open to all world



dramatic repertoire. Serving as a cultural emissary, I often bring the oriental aesthetic elements to the West and, vice versa, bring occidental products to the East, particularly Bali and Java. For example, in 1993 I performed the *Prometheus Bound*,<sup>1</sup> the oldest extant play by the Greek playwright, Aeschylus (c.523-456 B.C.), in the form of shadow *wayang parwa* puppet theatre, the oldest theatrical form on the islands of Bali and Java. I also published an article on Greek Mythology and Balinese Wayang Puppet in *Mudra* campus journal.<sup>2</sup> Additionally, since 1989 I have taught our Balinese indigenous artistry, especially *gamelan* music, *wayang* puppet, *topeng* mask, and *kecak* choir, to the communities and students of dozen schools/universities in the US and UK.

Consequently, *Bali Dream* was born from a dialogue between myself, Prof. William F. Condee of the Ohio University, Prof. William Fisher of the Butler University, US, and Prof. Leon Rubin of the East 15<sup>th</sup> Acting School, Essex University, UK. I think the process toward *Bali Dream* began in March 2006, when, for the first time, we opened Bali Module for the World (BMW) for Middlesex University's students and later for Essex University's students in UK, led by Prof. Rubin. In addition to teaching and introducing Balinese dramatic repertoires, we encouraged the students to collaborate with local performers, enacting stories from various countries, including works by Shakespeare.

Soon after the first BMW, I served as a guest artist at Iowa University — under the invitation of Prof. Loyce Arthur, Head of Theatre and Design Department — and then served as the Glidden Rane Visiting Professor Ohio University, hosted by and working with Prof. William F. Condee, a Senior Fulbright Professor, who eventually introduced me to Prof. William Fisher, Chairman of Theatre Department at Butler University. Through a number of emails, William Fisher ultimately had the Dean of Jordan College of Arts, Prof. Ronald Caltabiano, invite me as the 2012 Visiting International Theatre Artist (VITA). Aware of my work through Bill Condee, William Fisher decided to ask me to direct a production of *Midsummer Night's Dream* while at Butler, focusing on the traditional forms of Balinese *kecak* choir, *wayang*

puppet, and *topeng* masked theatre<sup>3</sup>.

#### Village and Campus Theatre Research in Bali

Before I received invitation as VITA, I had been exploring MSND on campus with students of ISI Denpasar and East 15<sup>th</sup> Acting School, and, prior to that, in Tegallingah, my home village, with local children artists. The village children that we cast were mostly elementary school students between 9 and 11 year old, with a few secondary school students between 12-14 year old and one kindergartener. Already, these children had been performing as village musicians, dancers, dalang puppeteer, and/or singers within my organization, the Kamajaya Arts Institute. We had worked together in many contexts: temple ceremonies, home rituals, school anniversary and commencements, ashram rituals, museum and hotel business meetings, and at the Bali Art Festival. In our earliest rehearsals, the plot structure, acting, choreography, and composition fluctuated from time to time. We often changed the cast, added moveable screens or a Barong puppet, and experimented with things like bamboo music for Titania drunken and flirting scene with Bottom. We practiced on weekends and during school vacation until we managed to set down the final plot. I worked by identifying the motive, action, and trajectory of a character or group of dramatic characters in the MSND and then directly transforming them into appropriate Balinese stock dramatic characters. Then, in early 2012, Prof. William F. Condee visited us in Bali for about a month, during which he spent some time joining our village rehearsals and helping me with the dramaturgy of the play.

Unfortunately, he did not have a chance to see our theatre research with students on campus ISI. On campus, our students offered many wild ideas for the show, but we lacked the time to implement many of these ideas in full group rehearsals. In the village, we had more time to rehearse, but lacked the courage for trying wild ideas. The village artists were more conservative than the

<sup>3</sup> On February 14th 2012, William Fisher emailed me "I propose that you focus on three things over the 10 week course: 1) Kechak, 2) Puppetry, 3) Topeng... Balinese MidSummer Night's Dream - I believe the greatest value would be in this project being based-on or inspired by A MidSummer Night's Dream, using some of the text which students can help choose and work on, but need not be a mere 'Bali-flavored' production of the play itself. I know you and Bill Condee have been working on a dramaturgy. Drawing on the three groups of characters: The Lovers (from the Court), the Fairies (inhabitants of the "other reality), and The Rude Mechanicals (workers), and on elements of the story, or stories that might use the characters. There are clearly so many ways one might approach it. I think that your direction and aesthetic interests should predominate; making this a truly contemporary, present tense performance".

<sup>1</sup> Oscar G. Brockett. *History of the Theatre*. 6th ed. Boston: Allyn and Bacon, 1990. p.18.

<sup>2</sup> The article is in Indonesian language entitled "Mitologi Yunani dan Wayang Kulit Bali" *Mudra Jurnal Seni Budaya*. 2. II (1994): 107-118.

campus communities, highly critical of any aesthetic expression too removed from or seemingly against their traditional convention. I knew so well about Balinese village audiences who are only fond of watching the epic characters like Rama, Rahwana, Arjuna, Bima, and Duryadana. I worried that they would feel strange to hear the names like Theseus, Hippolyta, Oberon, Titania, Pyramus, Thisby, which made me too much cautious to find an appropriate place and context yet to stage my MSND in the village. (Next time, perhaps my son should direct and stage such a show instead of me. I suspect the people would likely be more tolerant of my son's innovated aesthetic approaches because he is of a new generation).

### **Creative adaptations and transformations of MSND into the Balinese Aesthetic**

There are many ways to present villagers or folk characters in a Balinese performance, such as: *bondres* when they are mostly masked, *panasar* when they are court servants, *genjekan* when they are drunk, or *dolanan* if they are children, *bala-bala* or *rewang-rewang* when they are in *wayang* puppet form, etc. In *Bali Dream*, I chose to open the play with dozens of villagers — instead of the six mechanicals outlined in the script (Quince, Bottom, Flute, Snug, Snout, and Starveling) — rehearsing gamelan music. There were several reasons why I chose to present my villagers as musicians: Any performance art genre, except Kecak choir, in Bali typically begins with a music overture. Additionally, I had so many village musicians that I could have some play in dramas or comedies while also playing *gamelan* music.

Acting as a musician arriving late, a drummer interrupts the gamelan village rehearsal. Some musicians insist on continuing to play, while the rest start debating and criticizing one another over the slow rehearsal and the missing or late gamelan members. In the climax, when the musicians are about to clash physically, the narrator and leading musician suddenly appear, calming their musicians down so that they can show everyone the official invitation for them to perform for the wedding ceremony of Prince Theseus in four days. The musicians all agree to resume rehearsal focusing on the items that they would perform for the tragic love scene of *Pyramus and Tysbe*. Like musical theatre, most of the musicians sing alternately with the girl singers under a narration of a solo *dalang* narrator, though occasionally they all sing simultaneously like a monophonic choir. Instead of merely enacting *Pyramus and Thisby*, I was able to have these village children artistes play with and without *topeng* and *barong* mask, *kecak* choir, *wayang* puppet, etc. to enact the same play with varying media.

After playing this musical theatre all villagers leave the gamelan music and

transform into a *kecak* choir, moving dynamically to present Oberon's magical power. As one can still see in the temple ritual performance at Camengaoon village, today, this *kecak* interlocked chanting has been employed to accompany the *sanghyang* trance dance since the pre-Hindu era. Thus, it is acceptable to the Balinese that the *shanghyang* spirits of fairies enter and dance with the body of the village chorus members, while the *shanghyang* of Oberon, Puck, Titania, and Indian boy enter, manipulate, and dance with the body of village dancers. Manifested so obviously from the vocabulary of movements employed by the *sanghyang* trance dance, the spirits entering and manipulating the actor's body varies from the most graceful celestial nymph to the animal spirits of, for example, a monkey, a horse, and a pig.

The *kecak* starts with the full introductory session and replaces the poem typically quoted from the Ramayana with the newly made poetry about the quarrel of Oberon with his queen, Titania, over an Indian boy she refuses to give him. The *kecak* skipped the conventional parts and structure to jump directly into the appearance of the fairies king Oberon. He summons his assistant, Puck, gives order to find the magical flower juice/dew drop, and devises a scheme to get the Indian boy from his wife, Titania, helping the four lovers until finally they dance together.

Such transformations of MSND into a more traditional Bali style continue through the rest of the play: The four Lovers are presented in Drama Gong realistic acting style; Bottom ass transforms into a *Barong* mask; Titania's seductive scene is presented in *Genjekan* drunken dance; and the wayang puppet represent the leading characters like Theseus, Hypolitta, Philostrate, until the end of the show.

Following these village and campus rehearsals, I continued to think about my forthcoming teaching and directing methods at Butler University. Reinforced by numerous emails and several Skype contacts with William Fisher and his related staffs, I found myself preparing for the show day and night, anticipating my creative directing in the hope to inspire Butler students with our aesthetic concepts, methods, values, and activities. While other passengers, including my wife and son, began to fall asleep on a night bus travelling from Denpasar, Bali to the US Embassy Surabaya in East Java, to apply for a US visa, I remained awake, and created the show's opening song/choir:

*Bali Dream Butler University main stage theatre an experimentation 2x*

*Based on the Shakespeare's Mid Summer Night's Dream*

*Chak e chak e cak e, de pak de pong*

*Pyak pyak kompyak kompak ang 2x*

*Kompak iser dig a tak ang, Serde pak de pong*

### **Directing and Collaborating *Bali Dream* in Butler University**

Due to my inadequate experience at Butler University I deliberately shared major technical decisions with our liaised creative group about the ongoing development of the production. Our production meeting was scheduled regularly every Wednesday, where our crew production discussed, among other things, the scenery, costume, property, stage business, sound design, rehearsal rooms/space, screen, and stage lighting. The stage manager, Lauren Betson, and her assistants, Claire Kedjidjian and Lizzie Stickney, helped me a lot by overseeing a harmonious workflow for the cast and crew. I am very grateful to William Fisher, who infused positive qualities into the work environment by engendering respect, honesty, integrity, caring, tolerance, and fairness. I also borrowed some music instruments from Ketut Gede Asnawa, as well as mask and puppetry apparatus from Dr. Jennifer Goodlander. In such a liberal arts environment, students' time conflicts invariably arose but were solved well by the reliable stage manager.

#### 1. Audition & casting

The first step we did in casting actors is to hold an audition. Due to my limited knowledge about assessing and knowing the commitment, ability, competency, and acting skill of the students participating in the audition, I trusted Prof. William Fisher, and the staffs like Wendy, and Vaz to select the casting through two days auditions. In line with the department regulation we announce auditions not through newspapers but through our campus emails. We only asked students to present a monologue of her/his choice, as well as read a portion of a scene from the play script. The department secretary Ms. LaKisha, like the stage manager, greatly helped us in managing and organizing the Special Studio Seminars and production from the beginning of my VITA engagement to the end of our shows and Indianapolis residency.

### **Directing *Bali Dream***

From my initial exploration of MSND at my home village in Bali through directing *Bali Dream* at Butler University, I did not pour over the script as if it were a business plan. Rather, I began by introducing basic elements of the three selected Balinese art genres, *kecak* choir, Wayang Puppet, and Topeng masked theatre. I asked students to recite together a simple two-beat melody, followed by a four-beat and, later, eight-beat melody. Then I divided them into three groups to practice the three-syncopated rhythms of the *kecak* — The first group recites the on-beat *chak* chanting; the second off-beat rhythm, and the third recites in-between-beat chanting. Once they managed to make interlocking rhythmic chanting, I asked one student to recite the beat keeping: *pung... pung...*; the

others rendered the melody in the tune of rhythms. Simple movements followed this mouth music, still in progress: Raising up both hands, then to the front, and then sides, while the feet began to step in the tune of beat keeper.

So too with the other genres, I had students warm up with the simple movements and songs, which are eventually combined into the advanced and complex patterns. In this respect I applied different teaching methods to our students and children in Bali, as they all had already passed the elementary level of artistic skill for Balinese performance. The quickest patterns that the Butler students internalized were the opening and concluding song, performed while dancing in groups to the tune of Gamelan music.

Once they became familiar and capable of performing three pieces well — (1) the Puspanjali welcome dance, (2) a short version of *Kecak* choir, and (3) *Wirayuda* spear dance — I poured my dramatic architectural imagination to select and enact only certain parts of the play instead of being dictated by a single play script. For example, both in Bali and later at Butler University, I did not begin with the court scene as suggested in the script of the MSND. As earlier discussed, in Bali our MSND began with the village scene presenting some villagers rehearsing gamelan music for the wedding ceremony of Theseus. In Indianapolis we preferred to flash back, starting the prologue with the fighting scene between the Athenian army led by Theseus and the Amazonian led by Ares in the form of *Wayang* shadow puppetry and then continued in a dance drama form. The main purposes of this choice were to establish a greater unity within the play and to suggest that dramatic structure's current imbalance and tension might be better understood by tracing all related factors. This staging also benefited our student cast by allowing them the chance to experience the *Wayang* shadow theatre and dance drama forms of Bali.

I hoped this production would help introduce these students to the theatrical possibilities found in Balinese dance forms removed from a narrative, as well. Thus, in *Bali Dream*, the transformation of the fairies into the chariot scene became more important than simply a moment used for presenting Oberon's journey to see the villagers. In our production of this scene, the actors performed quick choreographic shifts from flapping wings to spinning umbrellas used as chariot wheels, holding fans for the chariot body, and moving their limbs, feet, and gestures to represent the actions of horse, while also chanting the chariot rhythm in the tune of gamelan music. In this way, the scene became more than the original script suggests. It illustrated to the students the play script is not the only road we have to follow to reach our destination. Rather, it can be a mere road sign — something we no longer need to see when we know the road better.

This principle elucidated a series of concepts I hope to share with the students in accordance with the common practices of the creative tradition of Bali and how they may be adapted or otherwise combined pragmatically within Western situations<sup>4</sup>. These included:

1. Although we agreed to work based on the Shakespeare's *A Midsummer Night Dream*, the existing texts, along with the written play and myths, should not restrict, confine, and dictate our aesthetic creativity and artistic methods for the *Bali Dream* production. I did not hesitate to cut out any parts that I didn't need, while also incorporating additional parts that I saw potentially interesting and strategic to my artistic vision.
2. Though I planned some rooms for creative improvisation according to my preliminary research in my home village, Tegallingah, Gianyar Bali, I was unable to give rooms for improvisation both in choreographic wise and speech wise. I realized that 10 weeks was not enough time for me to infuse improvising skill to the cast who are used to memorizing lines instead of improvising as creative response to any expected and unexpected condition. It is equally difficult to dictate Balinese traditional artists with pre-written text as they are used to improvise. Opening the production according to schedule took priority over infusing the show with perfect Balinese theatrical and acting skills.
3. I assigned my wife, Seniasih, to choreograph and train the cast of fairies and Titania to dance to the tune of a musical piece that I began to compose in Bali. Intentionally, though, I chose to finish this composition only after Seniasih finished the choreography.
4. I also directed my second son, Georgian, to choreograph the flashback battle scene of the Athenian and Amazonian for the prologue. Since he is a trained *dalang* puppeteer and a dancer, he could skillfully incorporate Wayang shadow puppet and dance drama. Eventually he took more liberty than I gave, adopting the sequence more from the Satya Brasta dance and Baris warrior dance initiated by a brief sequence of shadow puppet fighting scene.
5. I featured my 5-year-old daughter Dewi as the Indian boy.
6. As part of our collaboration, William Fisher worked with the six Villagers/Mechanicals to strengthen some significant lines as I was focusing more on the form, choreography and movements than the lines.

<sup>4</sup> Creative tradition — based on triadic interplay of genre-story-character that includes creativity in plot and in presentation — has been in elucidated in my Ph.D. dissertation at the University of Georgia entitled “*Kawi Dalang: Creativity in Wayang Theatre*” (2002).

7. Instead of assigning my wife Seniasih to work on the fickle loves among the four Lovers as she did in Bali, I had better take advantage over the expertise of the assistant director, Vaz Santosham, who specializes in the skill of Stanislavkian realistic acting. I asked Vaz only to focus on the unbalance love that caused emotional tensions for the four Lovers.
8. During the rehearsal process, I gave Fisher and Vaz full liberty to try to interpret the characters in their way, allowing their own creativity to flow.
9. Though I had prepared the piece, we could not achieve the music overture with a full gamelan as in Bali because, at Butler, we only had four musicians: Alec Stevens, Rachel Gerwig, my son Georgian and wife Seniasih. In lieu of the missing overture, I had the opening choir repeated three times and a complete flash back prologue in the forms of *Wayang* shadow theatre and dance drama taught by Georgian.
10. Throughout the production process, I tried to be flexible, cooperative, and adaptive to any advice offered in response to my imagination. If the first option was impossible to implement, the next option was not necessarily a lower or a weaker one but could also be surprising and very exciting. For example, since I did not get wheeled platforms to manipulate the scenic design for a quick shift between the fairies forest and human realm, I employed the chorus dancers as the trees, rock, and bush. After many rehearsals and long months of preparation, the result was truly magical and more successful than my previous idea. We had many sold-out shows, with stellar acting met by applause and a standing ovation from the audience.

#### **My role in directing *Bali Dream***

Unlike directing our village children group and students in Bali, where I am invariably required to make sure people know their lines and have put the act together as a whole, at Butler, all the theatre students knew that line memorization was a prerequisite. Additionally, my team, including Prof. Diane Timmerman, helped me trim and adjust the existing script to accommodate our specific artistic imagination. Instead, I had only to make sure that the two puppeteer-narrators, Stefan LeBlanc and Amanda Reid, manipulated their *Wayang* puppets correctly while performing their lines. Additionally, I helped these student puppeteers learn the secret of casting shadows, performing songs, speeches, and diction appropriate to particular character. In only one month of practice they managed to perform *wayang* puppet sufficiently.

Though the Head of Theatre Department told me via email that “your direction and aesthetic interests should predominate, making this a truly contemporary, present tense performance,” I also deliberately allow sufficient rooms for creative ideas and suggestions from the other members in the group,

especially ideas from William Fisher, Vaz, and Wendy, the costume designer. Even before my departure to the US, I had been working with the costume designer via Skype. She would draw pictures of each dramatic character with complete costumes and color explanations to help her staff to prepare the costume accordingly. Through long distance communication, I also requested of the set designer, Rob Koharchik, and the technical director, Glen Thoreson, to provide us scenic designs representing palace, forest, and village. Unfortunately, I was told that I would not get any movable wheeled platforms to play the shift between the fairies and human realms so, to alleviate their burden, I finally let them to project several scenic designs to the up-stage back-drop screen. Subsequently, I worked to help design props for the show as well as prepare a schedule for rehearsals.

At the conclusion of most rehearsals and in attending preview performances, all of my liaised creative team preparing detailed notes for the cast and production teams. Notes from William Fisher representing the department and producer always proved to be the most extensive and comprehensive, though notes from our stage manager, Lauren Betson, and Assistant Director, Vaz Santosham, were respectively helpful and significant. However, after rehearsals, on our way walking to our apartment or escorted with free ride by a student cast or our liaised members, and/or in our apartment, I always received as many notes as I gave from my wife Seniasih and my son Georgian. Georgian, in particular, had grown increasingly critical of my teaching. Our discrepancies, often developing into critical aesthetic debate, most often pertained to questions of what to prioritize — whether to focus on specific details or more general aspects of the entire structure as a whole. Knowing the time limitation, I deliberately structured rehearsals to develop the whole show, paying less attention to little details until the last one or two weeks prior to the show's opening. (Had we been in Bali — with unlimited time for practice — I would not have moved onto a new section until first fixing each part correctly.) Although we did not accomplish everything I had hoped for, ultimately I was satisfied with the production.

#### Designs of Individual Elements

Long before collaborating with these creative individuals, stagecraft, costume design, props, lighting design, dance/acting, set design, and sound design, I had an inner drawing or a blueprint of a *Bali Dream* building I would actually build it.

As I envisioned it, the *Wayang* shadow puppet performance would frame the entire show, narrating and, like in the epic theatre, commenting on the story during every transitional scene. To begin the show, the two protagonist comic

servants in *Wayang* puppet theatre, the black, tubby, Twalen, and his quick-witted son, Wredah, began the show as the masters of ceremony. In several selected transitions of the show they re-appear to frame the show by providing an interlude of jokes and social criticism. Traditionally, these characters appear in every performance of Balinese *Wayang* puppet theatre to enact stories from the *Mahabharata* and *Ramayana*, although these comic servants are not part of the Indian epics. Similarly, though they are not part of the Shakespeare's play, I felt that they could be employed at any time to form a bridge between the audience and the dramatic characters, between the past time and present time, and between the social drama and the aesthetic drama as well.

For the *Janger* choir dance present introduction, we began with Puck dancing *jauk* in duet with the *kendang* drummer. Next, twelve dancers in the form of a *janger* choir dance and sing the opening song “Bali Dream Butler University, main stage theatre an experimentation...” mentioned above. Traditionally, this dance features an even balance of male and female dancers. Because we had four male dancers and eight female dancers, two of female dancers, who wore  $\frac{3}{4}$  masks and spoke for the Theseus and Hippolyta, dressed up in rather masculine costumes. This helped the *Janger* group dance as though presenting six male and six female dancers. After the *Janger* dancers concluded and exited the stage, the *Wayang puppet* flashback battle scene commenced onstage.

The next scene adapted the court scene — Theseus and Hippolyta's wedding preparation — into *topeng* mask theatre. Because this scene eventually features four unmasked dramatic characters (Hermia, Lysander, Demetrius, and later Helena) the form then transformed into the *topeng prembon* dance drama. That is to say: when the court scene concluded and scene shifts its focus onto the four unmasked lovers, the play transforms into a modern Balinese *drama gong*, emphasizing more realistic acting instead of maintaining the highly stylistic acting. As a *drama gong* actress for some years in Bali, my wife and directing partner, Seniasih, suggested I present the lovers unmasked so as to show their emotions more fully. Vaz later contributed further with Stanislavkian realistic acting direction.

Topeng mask format continues until the next scene of *bondres* folk characters presenting the six mechanic characters. Full masks were used to present Theseus, Ares, Hypolita, Philostrate, Oberon, Titania, and Puck. The masks worn by Theseus, Ares, and Hypolita did not allow for recognizable speech or song, while the masks worn by Philostrate, Puck, and the Oberon, were able to be heard through their masks. As such, Theseus, Ares, and Hypolita were accompanied by servants: eloquent students wearing half

masks that allow them to speak for their distinctive boss. For Bottom's head once transformed into an ass, Wendy constructed a mask based on the Barong mythological figure.

Although I had envisioned using upward to thirty people, I was unable to find more than a dozen members for my *kecak* choir and to represent the fairies. By shifting the composition, chanting, melody, movements, and configuration according to the plot's progress, these choral chanters alternately represent the trees, the wind, the rocks, and the animals in the forest. Later, they were featured in Titania's drunken, seductive dance. They also formed a chariot for Oberon and Titania to ride when visiting the village or court.

In addition to using existing *Wayang* puppets from Bali for the shadow play, two new *Wayang* puppet, constructed by Hali Bickford, a student costume shop from the beginning, were featured as well. Emulating from the male and female refined *Wayang* puppet characters, Hali made puppets of Pyramus and Thisby out of hard paper instead of cowhide, using long handling sticks made from bamboo on each puppet's body and hand. In the final court wedding scene these puppet were manipulated as in a *wayang lemah* puppet show without casting shadows or traditional use of a screen. Bottom played the Pyramus puppet and Flute played Thisby puppet under Quince's artistic direction.

Since our Balinese tradition requires puja offering in every theatrical performance many of us helped prepare for the puja offering. William Fisher, the stage crew, and cast members helped us buy incense, fruits, bread, and flowers for the offering. With such assistance, Seniasih — or occasionally I — always managed to dedicate the ritual offering and Puja incantation at the beginning of the show when the house starts to open.

Unlike a *dalang* puppeteer, my cast and I were not prepared to make improvisational and creative changes during each performance in response to unanticipated actions onstage. In fact, when I tried to alter some actions, the stage manager reminded me that I could make only very limited changes, and that these changes must preserve the already set spatial arrangements in space because the lighting area, intensity, and color had been preset with the computer.

#### REFERENCES

ARTAUD, Antonin. *The Theater and Its Double*. New York: Grove Weidenfeld, 1958.

BEVINGTON, David., et al. *Shakespeare: Script, Stage, Screen*. New York:

Pearson Longman, 2006.

BRINKGREVE, Francine and STUART-FOX, David. *Offering: The Ritual Art of Bali*. Sanur, Bali: Image Network Indonesia, 1996.

BROCKETT, Oscar G.. *History of the Theatre*. 6<sup>th</sup> ed. Boston: Allyn and Bacon, 1990.

BUTLER UNIVERSITY THEATRE. *2012-2013 Season*. Indiana: Jordan College of Arts, 2012.

DANIEL, Ana. *Bali, Behind the Mask*. New York: Random House, 1981.

DE ZOETE, Beryl. *Dance and drama in Bali*. New York: Harper and Brothers, 1939.

DEBOER F and BANDEMI Made. The Death Kumbakarna of I Ketut Madra. *Asian Theatre Journal* 9, 2, 1992: 141 - 200.

EMIGH, John. *Masked Performance: The Play of Self and Other in Ritual and Theater*. Philadelphia: U of Pennsylvania, 1996.

SEDANA, I Nyoman. "Mitologi Yunani dan Wayang Kulit Bali" *Mudra Jurnal Seni Budaya*. 2. II (1994): 107-118.

\_\_\_\_\_. *Kawi Dalang: Creativity in Wayang Theatre*. Ph.D Dissertation, University of Georgia, 2002.

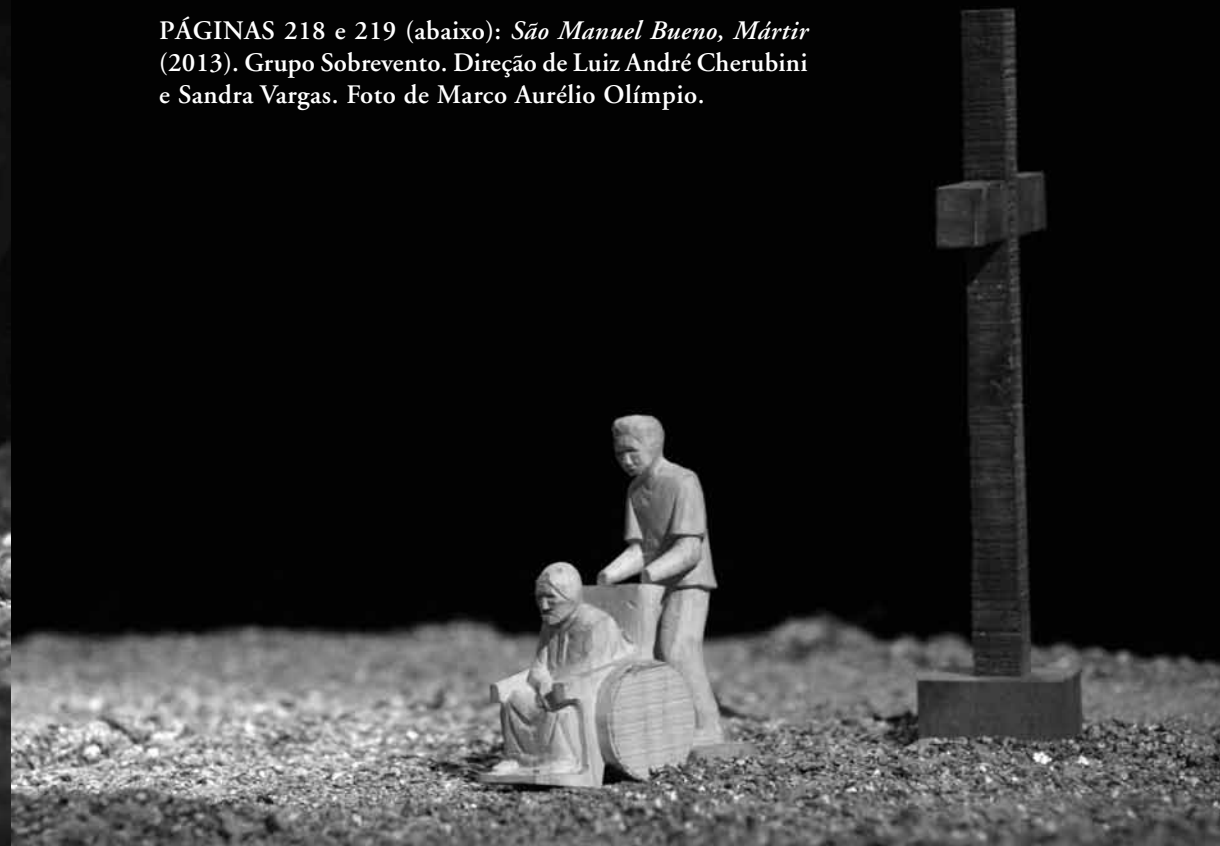
# A encenação, o Teatro de Animação e o Grupo Sobrevento

Luiz André Cherubini  
Grupo Sobrevento (São Paulo)



*O Cabaré dos Quase-Vivos* (2006). Grupo Sobrevento. Direção de Luiz André Cherubini e Sandra Vargas. Foto de Simone Rodrigues.

PÁGINAS 218 e 219 (abaixo): *São Manuel Bueno, Mártir*  
(2013). Grupo Sobrevento. Direção de Luiz André Cherubini  
e Sandra Vargas. Foto de Marco Aurélio Olímpio.



**Resumo:** Tomando como base a experiência de quase trinta anos do Grupo Sobrevento, companhia brasileira especializada em Teatro de Animação, discutem-se os princípios que norteiam os processos criativos e os fundamentos éticos e estéticos do seu trabalho de encenação e a influência das relações de trabalho, da colaboração artística, da formação, do treinamento, da organização e preponderância dos elementos de uma montagem teatral e do estatuto e papel do encenador nos espetáculos de Teatro de Bonecos.

**Palavras-chave:** Encenação teatral. Grupo Sobrevento. Processos criativos.

**Abstract:** Based on the nearly thirty-year experience of the Grupo Sobrevento, the paper discusses the Brazilian company that specializes in the puppet theater, the principles that guide its creative processes and the ethical and aesthetic foundation of its work of staging and the influence of the working relations, artistic collaboration, education, training, organization and the preponderance of elements of a theatrical production and of the status and role of the theatre director in puppet theater spectacles.

**Keywords:** Theatrical staging. Grupo Sobrevento. Creative processes.

*O Grupo Sobrevento foi criado em 1986, e hoje, passados tantos anos, damos-nos conta de que as histórias que contamos do seu nascimento, objetivos, sucessos, processos de criação, aventuras, desventuras – e que recontamos tantas vezes – são histórias inventadas; o que, porém, não as torna menos verdade.*

O Sobrevento nasceu quando um grupo de jovens atores<sup>1</sup>, estudantes de Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e apaixonados pelo Teatro – e envolvidos com ele na infância e na adolescência – descobriu o Teatro de Bonecos. Acreditávamos na ideia de um teatro de repertório, coletivo, de grupo e sonhávamos ser esse o caminho de nossa profissionalização – o que não estava muito em moda na época, quando o teatro era feito de grandes atores, de grandes diretores, de grandes nomes, de grandes espetáculos, e o Teatro de Grupo, que ainda nem tinha este nome<sup>2</sup>, era tido como ingênuo, festivo, amador. Tendo criado uma encenação de Beckett<sup>3</sup> com bonecos e tendo trabalhado duro em pesquisa e ensaios, chegamos a ser convidados a representar o Rio e o Brasil em um festival internacional da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. E foi aí que descobrimos a riqueza e a diversidade do Teatro de Bonecos. O Teatro de Bonecos não nos limitava, mas nos abria perspectivas; oferecia-nos possibilidades expressivas até então insuspeitas para nós; oferecia-nos um profissionalismo concreto e humilde (para a nossa surpresa, os bonequeiros – ao contrário dos atores – podiam viver, e viviam, de teatro), revelava-nos o sentido de ofício do teatro e maravilhava-nos com uma arte deslumbrante. Os bonequeiros eram generosos, companheiros, sentiam-se irmãos – mesmo tão diferentes –, e eram a materialização verdadeira e surpreendente dos sonhos de grandes pensadores do Teatro que admirávamos e de outros que logo viríamos a conhecer – García Lorca, Brecht, Gordon-Craig, Maeterlinck, entre outros –, que buscavam libertar o teatro das vaidades individuais em prol da personagem, do texto, da encenação, do espetáculo. Foi assim que nos tornamos um destes irmãos:

<sup>1</sup> Luiz André Cherubini, Sandra Vargas e Miguel Vellinho.

<sup>2</sup> O termo Teatro de Grupo foi cunhado em um encontro de grupos de teatro de vários Estados brasileiros, realizado na cidade de Vinhedo, em 1990, do qual o Sobrevento também participou.

<sup>3</sup> Uma encenação de *Ato sem palavras I*, do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, que viria a compor o espetáculo Beckett, criado pelo Grupo Sobrevento em 1992.



buscando ser antes “teatro” e só depois “de bonecos”.

Desde o início, demo-nos conta de que não há uma forma única de fazer Teatro de Bonecos – nossa arte pode ser espetáculo, mas pode ser festa, brincadeira, jogo, ritual. Pode ser dança, pode ser cerimônia religiosa, pode ser cinema, pode ser tudo de uma vez e uma coisa de cada vez. Porque as fronteiras simplesmente não existem, porque definir é limitar, “[...] mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, 1984, p. 5), e porque as palavras não dão conta do que é o Teatro de Bonecos, que muitas vezes pode não ser nem teatro nem de bonecos. Quem conhece o Bumba-meu-Boi e o Carnaval, entende.

Olhando nossa trajetória, cremos que o teatro que temos feito tem sido a busca de diferentes formas de relacionamento com o público: o que chamamos de diferentes encontros. Temos buscado este novo encontro sempre a partir de um diferente aspecto do Teatro de Animação, vendo nele uma fonte inesgotável de relações com o público – e o Teatro de Animação pode ser tão rico e variado quanto nós, artistas, pudermos imaginar. Estes nossos princípios, entretanto, são apenas uma tomada de posição muito particular, e isto chocou o célebre bonequeiro chinês Yang Feng<sup>4</sup> – grande mestre da luva chinesa que colaborou conosco na criação de *Cadê o meu herói?*<sup>5</sup>: “Mas como é que vocês podem querer se aperfeiçoar, se vocês mudam de técnica, de bonecos, a cada novo espetáculo?”. É claro que ele está coberto de razão. E esperamos que nós – acreditando exatamente no contrário – também estejamos.

Não há, para nós, como se falar da encenação ou da direção

no Teatro de Bonecos – nem mesmo de uma pequena fatia dele, como Teatro de Animação contemporâneo –, senão restringindo-se a um determinado fenômeno ou manifestação teatral ou a uma experiência muito particular ou pessoal, dada a enorme diversidade de formas que ele assume. E para se alcançar uma forma diferente, acreditamos que é preciso trilhar um caminho diferente. Não existem muitas formas de fazer o “Moisés” de Michelangelo<sup>6</sup>: só existe uma – a que ele usou. Mas não seria possível, algum dia, fazer uma estátua igual ao “Moisés” de Michelangelo em uma impressora 3D<sup>7</sup> ou em um torno CNC<sup>8</sup>? Claro, teríamos, assim, uma estátua igual ao “Moisés” de Michelangelo, não o “Moisés” de Michelangelo. Assim, os muitos manuais de como fazer Teatro de Bonecos sempre terminam por determinar um tipo de espetáculo, por fazer chegar a um resultado particular. Partir da confecção, de exercícios de manipulação, de uma peça teatral, de uma música ou dedicar mais ou menos tempo, em tal ou qual ordem, a uma certa etapa do processo orientam fortemente – se não simplesmente determinam – o resultado ao qual se chegará. Do mesmo modo que se valer de um certo material, de uma técnica de confecção, de um certo artista (seja ele um escultor, seja um ator, um manipulador), etc. *Grosso modo*, poderíamos dizer que todos os espetáculos que nascem de “ensaios de mesa” (como chamamos, em teatro, as leituras e estudos de uma peça teatral), que passam para a “marcação” (como chamamos os ensaios em que se determinam a movimentação e ações a serem realizadas no palco) e daí a ensaios gerais (os ensaios finais) são aparentados. O fato de

<sup>4</sup> Artista especializado no Teatro de Luva Chinesa, natural da cidade de Fujien, China, quinta geração de uma importante família dedicada a esta arte. A Luva Chinesa é uma forma teatral única no mundo, em certa medida semelhante aos fantoches ocidentais.

<sup>5</sup> Espetáculo do Grupo Sobrevento, estreado em 1998, que teve Yang Feng como colaborador, no treinamento e direção de manipulação.

<sup>6</sup> Célebre estátua renascentista do escultor italiano Michelangelo Buonarroti exposta na Igreja de San Pietro in Vincoli, em Roma.

<sup>7</sup> Forma de tecnologia de fabricação aditiva na qual um modelo tridimensional é criado por sucessivas camadas de material – in: Wikipedia [http://pt.wikipedia.org/wiki/Impress%C3%A3o\\_3D](http://pt.wikipedia.org/wiki/Impress%C3%A3o_3D)

<sup>8</sup> Controle Numérico Computadorizado que pode controlar tornos capazes de esculpir peças tridimensionais.

um figurino ou de um cenário chegarem a poucos dias da estreia praticamente determina para si um papel decorativo. Se o texto teatral for o ponto de partida da montagem e ocupar a maior parte do processo de ensaio, teremos um espetáculo discursivo.

Acreditando nisto é que, em nosso grupo, em busca de diferentes espetáculos, que promovam diferentes relações com o público, que se dirijam a diferentes espaços cênicos e a diferentes públicos, que explorem formas de animação diferentes, que busquem atmosferas diferentes, estabelecemos diferentes processos de encenação a cada nova montagem – tomamos diferentes pontos de partida, convidamos diferentes colaboradores, estabelecemos (ou não) diferentes treinamentos, damos maior ou menor espaço para exercícios e improvisações, valemo-nos de diferentes elementos, usamos protótipos ou bonecos prontos, descartamos ou reutilizamos em contextos diferentes coisas que fizemos e cenas que criamos. E não é que estes processos tenham que ser previamente estabelecidos e, menos ainda, com clareza: o próprio correr da montagem vai-se ajustando às suas buscas. E não é que tenha que haver, já de início, uma busca: ao final, tudo será o resultado daquilo que fizemos ou, se isto parecer muito determinista, vai parecer que tudo o que fizemos conformou aquele espetáculo ou, ainda, em algum momento mudaremos aquilo que chamávamos de nossa busca inicial por outra busca inicial (como chamando João de Pedro) e, convencidos de que sempre havia sido assim, tudo passará a fazer sentido. Como estamos fazendo com a história que estamos contando agora, falando de trajetória e processo de trabalho. Porque não há como entender sem ordenar; não há como compreender sem agrupar. E ordenando, agrupando, estamos recriando ou inventando, ou mentindo, em busca de uma verdade – o que é perfeitamente honesto.

Um procedimento criativo recorrente em nossa companhia é a utilização de cruzamentos insuspeitos e da busca de suas confluências. Assim, podemos forçar, arbitrariamente, o cruzamento de um certo fenômeno teatral – como o Teatro de Sombras chi-

nês – com um texto da escritora Virginia Woolf<sup>9</sup>. Se, no início, o choque nos apavora e nos coloca na beira de um abismo, pouco depois (às vezes, para nosso desespero, não tão pouco assim) tudo parece combinar, e surge uma saída melhor que o passo à frente, que nos levaria à queda. Uma nova perspectiva, de repente, se descortina. O caminho reto nunca foi, para nós, o melhor. As idas e vindas, o caminhar em círculos, as voltas e reviravoltas, a angústia, o temor, o desconforto provocam a nossa criatividade, a nossa curiosidade e – indefectivelmente – revelam surpresas que terminam por ser estimulantes e compensadoras. Se, em um momento em que nos encontramos perdidos, isto nos parece uma autoflagelação, logo nos damos conta de que esta é a própria natureza do trabalho colaborativo. Não queremos convidar um cenógrafo para trabalhar conosco fazendo o cenário que imaginamos – isto resultaria em um trabalho pobre. Assim, evitamos orientar demais o trabalho de artistas que se juntam a nós, procurando ouvir e estimular expressões artísticas próprias que possam se cruzar com o nosso trabalho e amalgamar-se a ele. Nunca tivemos medo de artistas maduros e de linguagens fortes: nunca tivemos medo de ser engolidos por eles ou de terminar por engoli-los. Pelo contrário, sempre os buscamos e trouxemos para junto de nós nada menos do que os artistas que mais admirávamos – mesmo que os tivéssemos que trazer da China –, cedendo, impondo, dialogando, compondo, misturando e, com isto, crescendo.

A ideia, porém, de que todo espetáculo tenha que ter um bom cenário, um bom figurino, uma boa música nos parece equivocada. Como não há uma forma única de fazer teatro, a utilização ou escolha de cada um destes elementos – ou mesmo a simples tomada deles em consideração – já é uma opção que vai gerar consequências pesadas para a encenação. O desenvolvimento da

<sup>9</sup> O Grupo Sobrevento criou, em 2011, o espetáculo *A cortina da babá*, cruzando o conto *Nurse Lughton's Curtain*, de Virginia Woolf, com diferentes técnicas de Teatro de Sombras.

arte teatral gerou uma especialização de fazeres teatrais, uma constituição e reconhecimento de ofícios e artes. Os Prêmios de Teatro inventaram categorias para reconhecer aspectos particulares de um espetáculo. No entanto, podemos imaginar um espetáculo que ganhe todos os prêmios de melhor ator, melhor atriz, melhor cenógrafo, melhor figurinista, melhor autor, melhor diretor, melhor iluminação, melhor coreografia e prêmio especial pelo histórico do grupo ou pela utilização de bonecos em cena e que seja apenas um desfile de vaidades e que, nem de longe, seja um bom espetáculo. Um bom teatro tem que ser um bom encontro, tem que acontecer em um bom dia, em uma boa situação: não tem nem mesmo que ser um espetáculo, porque o teatro é muito mais do que uma coisa para se contemplar (espetáculo vem de *spectare*, de olhar, de observar). E não é coisa para ser comparada, avaliada, medida, pesada. O teatro deve se valer dos recursos próprios do que aquele encontro propõe e não se carregar de um peso de que não precisa. E, no nosso trabalho, de um Teatro de Grupo, todos os colaboradores têm que se juntar a nós, se fundir conosco, para que o trabalho seja mesmo, ao final, uma amálgama, um conjunto indissociável de partes e de expressões artísticas ou, melhor dizendo, uma única expressão artística.

Fazer Teatro de Bonecos é o que cada bonequeiro quiser que seja. Há bonequeiros que começam o seu treinamento desde crianças por tradição familiar. Há bonequeiros que nem usam bonecos (valem-se de objetos prontos, de formas abstratas, de bonequinhas de brincar) e que nem acham que são bonequeiros. Mas o Teatro de Bonecos demanda mesmo treinamento, demanda prática e, em uma certa medida, é como tocar violão – em uma semana você aprende a tocar uma música, mas, com vinte anos de prática, você só pode tocar aquela música daquela maneira por opção (não por falta dela). Este treinamento, porém, não precisa ser fruto de estudo, de aprendizagem formal, e pode ser adquirido com a própria vivência do teatro, com horas de palco, com encontros com outros artistas. Como acontece também com os atores. No Sobrevento,

nossa formação artística é constante – buscamos sempre o encontro com outros artistas, que convidamos ao nosso teatro. E buscamos, sempre, contar com os melhores colaboradores, os melhores parceiros, e o contato com estes artistas e esta sem-cerimônia de convidá-los a parcerias é um privilégio que se vai adquirindo também com a experiência. Para viabilizar as oficinas conosco, pedimos ajuda a instituições diplomáticas e culturais de seus países, apelamos para festivais internacionais brasileiros, escolas de teatro, prêmios, projetos, leis de incentivo. E sempre abrimos parte dos dias de trabalho a outros artistas brasileiros especializados. Assim, não só retribuímos e levamos adiante aquilo que outros bonequeiros fizeram por nós, como também aproveitamos o contato com estes outros artistas para não criar uma espécie de entropia. Este procedimento – que não reduz as oficinas a um trabalho instrumental, dirigidos a um objetivo particular – permite-nos aprender com as experiências de outros e abrem-nos caminhos que nós – fechados em nós mesmos, almejando objetivos mais estreitos e imediatos, por conta da aproximação de uma estreia – não somos capazes de vislumbrar.

Nosso treinamento, porém, não é um treinamento genérico. Como não queremos, por exemplo, da luva chinesa, mais do que aqueles vinte movimentos de que precisamos para aquele espetáculo, só nos aperfeiçoamos naqueles vinte, dos mais de cem movimentos que aprendemos. Não seguimos, assim, o treinamento ortodoxo que as crianças seguem em Fujien, na China. O que fazemos é repetir, treinar e ensaiar exaustivamente aqueles movimentos, com aqueles bonecos, que utilizaremos efetivamente. Se não temos a experiência do treinamento tradicional, temos a experiência de um treinamento muito amplo que desenvolvemos ao longo de nossa carreira e, além do mais, não tratamos de imitar o Teatro de Bonecos chinês, mas de buscar os elementos que falem daqui e de hoje, à gente daqui e de hoje. Os elementos de outras culturas têm, em nossos espetáculos, que se fundir aos elementos de nossa cultura, como se sempre tivessem feito parte dela – e têm

que se modificar. Não acreditamos no conceito de transculturalidade do Teatro Antropológico<sup>10</sup> (BARBA e SAVARESE, 1995). Estamos mais para antropofágicos que para antropológicos. Assim, ao fazer nosso teatro, não somos italianos apresentando a dança indiana Orissi, mas somos nós, fazendo o nosso teatro, depois de devorar nosso amigo chinês – teatro tupiniquim.

Não é surpresa notar como o Teatro de Bonecos costuma se estruturar como companhias estáveis – frequentemente longevas – ou como um teatro de solistas. O aperfeiçoamento, o treinamento necessário, a aquisição de habilidades particulares terminam por formar um estilo ou linguagem teatral que não pode ser abandonada com facilidade. Cada solista ou cada companhia é o seu próprio teatro e é, de alguma maneira, um teatro próprio. É raro – e não por acaso – encontrar no Teatro de Animação companhias de ocasião, agrupamentos formados para um evento. Não há manipuladores ou bonequeiros genéricos ou *free-lancers*, não há uma formação para atender a demandas de um mercado de trabalho, nem mesmo há demandas de um mercado de trabalho. O diretor de Teatro de Animação – normalmente um membro e ator-manipulador ou bonequeiro de uma companhia – vai trabalhar com os artistas que formou, que ajudou a formar ou com que se formou (seja no Brasil, seja na China) e vai fazer o teatro que costuma fazer com aqueles com quem está acostumado a trabalhar. Ou vai fazer sozinho, ele mesmo.

Dirigir e atuar ao mesmo tempo ou não atuar para dirigir não costuma ser, no Teatro de Bonecos, uma decisão que se tome, mas uma situação à qual se é compelido. Normalmente, ensaiar diante de um espelho é uma péssima ideia para um bonequeiro. Do mesmo modo que o é para um ator. Um espelho fica bem diante de um bailarino, que quer saber se o movimento que está fazendo está correto ou, principalmente, se está bonito. Este tipo de busca de beleza ou perfeição – que simplesmente saiu de moda para os atores e que

<sup>10</sup> Em uma conferência a que assistimos no Rio de Janeiro, o próprio Savarese assumiu a sua rejeição a este conceito.

não representa as buscas do teatro moderno – poucas vezes é uma preocupação do Teatro de Bonecos. E quando o é, o espelho é o pior conselheiro. Um marionetista, um manipulador, precisa aprender, de dentro, de baixo, de cima, o que está acontecendo com o seu boneco. Precisa reconhecer e compreender os movimentos de seu boneco de uma perspectiva muito particular. Consultando o espelho, ele dificilmente poderá vir a encontrar, compreender e, sobretudo, repetir este movimento. E muitas vezes, em muitas culturas, uma pessoa de fora, um mestre, um diretor é quem faz o papel de espelho, servindo ao manipulador como referência, corrigindo posturas, movimentos, gestos e ações, esclarecendo o bonequeiro – cego do que acontece realmente diante do público – dos resultados de sua movimentação. Familiarizado com os efeitos que o seu boneco cria, a partir de seu ponto de vista, o manipulador pode alçar outros voos, aperfeiçoar-se e aproximar aquilo que faz e que pensa que o público vê daquilo que efetivamente o público vê. E o diretor, sendo frequentemente este olhar exterior, este espelho que também reflete capacitação, experiência, autoridade, ascendência, algumas vezes, em algumas culturas, chega a lançar mão de uma varinha de bambu que, aplicada no momento certo, também parece ajudar a corrigir alguns vícios. Outras vezes, como no Sobrevento, o diretor não é muito mais do que aquele que decide se se deve entrar em cena para a direita ou para a esquerda, se o giro deve ser feito para cá ou para lá, em um acordo de quem – e uma posição mais nivelada – chegou à conclusão de que há momentos em que o tempo gasto em tomadas de decisão coletivas não compensa a pouca diferença no resultado advindo delas. Assim, fazemos com que uma única pessoa assuma a tarefa de diretor, como um timoneiro (o “homem do leme”) ou, menos, como um voga, aquele que grita, marcando o ritmo da embarcação<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Em um Encontro Sul-Americano de Marionetistas, realizado na cidade de Trujillo, no Peru, em 1988, o encenador e marionetista francês Philippe Genty falava de *skipper*, referindo-se a uma espécie de diretor-coordenador, buscando nivelar hierarquias, em uma outra alusão a embarcações.

A experiência de um artista é a melhor fonte de referência para um outro artista, no campo do Teatro de Animação, sobretudo por meio de um contato imediato entre si. Não há porque reinventar a roda: há muitas coisas que foram inventadas e aperfeiçoadas ao longo de anos, de séculos, e é a partir daí que temos que avançar. A manipulação de bonecos de sombra chineses, por exemplo, oferece um acúmulo de saberes que é a decantação de muitas experiências. E para segurar as varas que movem estes bonecos, não é nada mal consultar aquilo que já foi desenvolvido. E é sempre bom aceitar ou rejeitar, mas não ignorar. Um violonista, para o seu próprio bem, tem que segurar o violão assim, com os dedos assim, sentado assim. “Mas eu prefiro tocar assim” não costuma ser um bom argumento, sobretudo quando vindo de um novato, fruto de arrogância. Pouco adiante, com novas demandas, o preço a pagar será bem alto. São muitas as sutilezas, os detalhes que um artista experiente, cumprindo a função de orientador ou de diretor, pode não deixar escapar. Lemos, estudamos, tiramos fotos, pedimos plantas de construção e fizemos telas de projeção de sombra ao estilo chinês moderno de Tangshan. Praticamos com protótipos. Estávamos certos de que nada nos havia escapado. Bastou um minuto ao lado de Liang Juhn<sup>12</sup> – diretor da Cia. de Teatro de Sombras de Tangshan –, para que ele nos fizesse notar a importância de inclinar a tela para adiante 5 graus. As silhuetas, então, podiam apoiar-se na tela e se autossustentar. Criou uma moldura na tela, para que a área de fuga permitisse que a silhueta de um pássaro saísse de cena sem se afastar da tela e se desfocar. Em mais alguns minutos, trocou as amarrações, os nós, materiais, métodos de corte, ferramentas, posturas. E as mudanças não pararam de acontecer nos dias que se seguiram. Ele nos explicou

<sup>12</sup> O Sobrevento trouxe Liang Juhn, bonequeiro chinês e diretor da Cia. de Teatro de Sombras de Tangshan, ao Brasil em 2010, para colaborar com a criação do espetáculo A cortina da babá, estreado em 2011.

ainda o porquê de muitas coisas que simplesmente havíamos imitado. Como ignorar o saber e o conhecimento de um artista especializado, capacitado, que dedicou a sua vida à arte do Teatro de Bonecos e de Sombras, dentro da maior companhia de Teatro de Bonecos e Sombras da China? Entretanto, também é preciso confiar no saber que se tem e na experiência de outros artistas. Liang Juhn saiu do Brasil encantado, levando a *sarja de projeção* que recobre a tela que os artistas brasileiros Valter Valverde e Christian Lins, da Cia. Luzes e Lendas<sup>13</sup>, utilizam em seus espetáculos de sombra. E ainda vai instalar na China o *dimmer* para lâmpadas fluorescentes que descobrimos, com que a sua companhia sempre sonhou e que ele disse que não existia. O intercâmbio é o alimento da arte.

Ser diretor de um espetáculo, em nossas produções, não é mais do que desempenhar um papel na produção, igual ao de tesoureiro ou de técnico de luz. No Sobrevento, todos fazemos tudo, todos podemos fazer um figurino, uma luz, um cenário, mas alguns se sentem mais cômodos do que outros em determinadas funções. Não sei se por uma herança de imigrantes, por uma espécie de medo de que tudo desmorone de um dia para o outro e que tenhamos que começar tudo do zero, guardamos um caráter familiar e artesanal. Quando damos nossos cursos de Teatro de Animação, ensinamos a costurar à máquina, a fazer um cenário, a construir um boneco, a manipular, a escrever um texto, tanto quanto discutimos encenação, teoria e história teatral. E tentamos preservar a autossuficiência e, de alguma maneira, participar de todos os aspectos da produção, mesmo nas de maior porte. Isto que, volta e meia, nos parece exagerado, é também fruto de uma posição ética e nos faz entender, respeitar, discutir, dividir ou mesmo assumir o trabalho de cada um dos envolvidos em uma apresentação teatral. Car-

<sup>13</sup> A Cia. Teatral paulistana Luzes e Lendas é formada pelos sombristas Valter Valverde, Christian Lins e Lourenço Amaral Júnior.

regar, montar e desmontar, limpar, aspirar, consertar, costurar, operar som e luz são responsabilidade de todos em nosso grupo, ainda que dividamos as tarefas e ofereçamos trabalho a outros. Todos temos que ter um mesmo compromisso com o público, com o espetáculo que vamos apresentar, com o teatro. Talvez isto seja só vaidade, mas queremos crer que seja uma vaidade sã: a vaidade de todo artista que leva adiante o lema “o espetáculo tem que continuar”.

Esta versatilidade e este compromisso com o espetáculo são o que – tendo escolhido viver das apresentações teatrais que fazemos, de estar no palco ou na rua – nos permite viajar com equipes muito compactas, fazer um grande número de apresentações e garantir a melhor realização possível de um espetáculo, mesmo em condições extremas. Graças a isto é que temos podido viajar para diferentes países, para onde é impossível levar uma estrutura de madeira ou ferro, simplesmente construindo – nós que somos diretores, atores, iluminadores – o cenário lá, quando não há quem construa para nós. Graças a isto é que podemos refazer cenografias, bonecos, figurinos e adereços extraviados em uma viagem internacional, para não cancelar, de maneira nenhuma, um espetáculo. Temos recebido muitos alunos, estagiários, aprendizes em nosso teatro e fazemos questão de transmitir-lhes estes valores e fazê-los vivenciar este compromisso com o teatro, que, para nós, é o esteio da nossa arte e que faz com que eles, em pouco tempo, passem a se sentir um de nós e não alguém que está sob a nossa guarda ou a nosso serviço.

Escolhas éticas também são escolhas estéticas. O Grupo Sobrevento estrutura-se como uma cooperativa. Não há, entre nós, relações de patrão e empregado e, se a divisão das tarefas existe, não é tão clara. Temos mesmo o teatro como uma espécie de missão e até mesmo de sacerdócio, como muitos artistas. Escolhemos sediar nosso teatro em uma região de baixa renda, fora do centro cultural da cidade, desprovida de equipamentos culturais. Relações com o trabalho, relações de trabalho e fon-

tes de renda também se refletem no teatro que se faz. Todos os membros do Sobrevento vieram de oficinas e de um contato prolongado com o grupo, de um longo namoro. Todos fazemos de tudo, e é este espírito de que todos têm que fazer tudo que nasce o caráter artesanal, delicado e pessoal dos trabalhos, eventos e ações do Grupo. A forma de ingresso na arte, na companhia ou no espetáculo – às vezes, por tradição familiar ou cultural, por seleção em testes, por oferta de emprego, por afinidade – e os métodos de preparação, treinamento e integração dos artistas também são um outro fator importante do que se produz ao final. Bem como o são, entre muitos outros fatores, o estabelecimento ou não de espaços de ensaio, treinamento, produção, manutenção e construção; a aquisição ou não de ferramentas (e que ferramentas), de equipamentos de luz, de equipamentos de som, de bonecos; a distribuição e a preponderância dos diferentes papéis artísticos necessários a uma montagem – confecção de bonecos, manipulação, narração e atuação, música, dramaturgia, cenografia, produção, comercialização, etc.

Muitas vezes, no Teatro de Animação, como no teatro moderno, o diretor tem que ser também um dramaturgo. O Teatro de Animação sempre foi uma arte da cena, não do papel; uma arte do momento, mais do que da história. E isto se deve a muitas razões: pela formação dos artistas, por seu estatuto, por seus espaços de apresentação, por sua forma de organização, por seu lugar social. Também a falta de um padrão, sua estruturação a partir de escolhas muito variáveis, dificulta sua criação a partir de um texto dado, mantendo fidelidade a ele. Um diretor de atores trabalha com códigos muito mais estreitos e elementos muito mais previsíveis: um ator tem uma altura padrão, deve comportar-se de uma certa maneira, é capaz de fazer isto e aquilo e costuma ter que seguir o planejado. No Teatro de Bonecos, cada boneco costuma ser diferente na mão de cada bonequeiro, e um gesto interessante, uma gague, um *lazzo*, um achado do manipulador está fadado a integrar-se ao espetáculo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: Piratinin-  
ga. Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha. *Revista de  
Antropofagia*, Ano 1, nº 1, maio de 1928. São Paulo: Edi-  
tora, 1928.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Trad.  
Luís Otávio Burnier. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1984.

As possibilidades e limitações oferecidas por um boneco (e de um bonequeiro) é que fazem o Teatro de Animação e, mesmo quando se tenta ser reverente com um texto escrito tomado como fundamento – coisa rara em nossa arte, mas que acontece, por exemplo, no Bunraku japonês –, achados da cena costumam ser incorporadas ao texto. O encenador tem que tomar este papel de reescrita. No Teatro de Animação, é na cena que está o centro de gravidade do teatro: não no texto. Composto a partir do que se pode e se quer realizar no palco, o texto passa a ser sempre, de alguma maneira, a anotação de uma composição cênica, de uma realização, de uma construção material. E este procedimento – tão tradicional para nós – é bastante moderno para o teatro dramático, para o teatro de atores herdeiro de uma tradição histórica, escrita, dramática, poética, compelido a mudar, por conta da mudança do lugar do teatro na sociedade, da modificação do estatuto dos artistas – em suas diversas funções –, pela mudança do mundo e das pessoas, por força dos tempos.

Manejar as muitas escolhas e caminhar entre elas; aceitar ou se rebelar com as condições existentes; seguir ou atravessar o ritmo; agradar, surpreender ou provocar; reger a orquestra ou equilibrar os muitos pratinhos chineses que giram ao mesmo tempo são as tarefas do diretor ou encenador, quando ele existe formalmente ou quando ele é o próprio bonequeiro ou ator. Um diretor vai lidar com as condições existentes – de treinamento, capacitação, organização, recursos econômicos e muitos outros fatores que são difíceis de separar uns dos outros – em função da construção do teatro que ele busca. O Teatro de Animação é uma arte viva, do momento, e dirigi-lo, encená-lo, é vivê-lo. É, de dentro, fazer com que ele aconteça. Não é planejar uma guerra, mas ser um soldado. Não é admirar, de longe, um jardim, mas meter os pés e as mãos na terra para plantá-lo. Encenar é materializar. E no Teatro de Animação criar não é algo abstrato, etéreo, sublime, metafísico: não é só pensar, mas é, também, fazer.



## Máscara teatral – linguagem, metodologia e dramaturgia do Grupo Moitará<sup>1</sup>

Venício Fonseca  
Grupo Moitará (Rio de Janeiro)



PÁGINA 236: *Acorda Zé! A Comadre Tá de Pé!* (2010) Grupo Moitará. Direção de Venício Fonseca. Foto de Celso Pereira.



*Quiprocó* (2007). Grupo Moitará. Direção de Venício Fonseca. Foto de Celso Pereira.

*Palestra-Espetáculo* (2007). Grupo Moitará. Direção de Venício Fonseca. Foto de André Fossatti.



<sup>1</sup> Agradecimento à colaboração fundamental da profa. Msc. Gisele Vasconcelos, do Departamento de Arte da UFMA, Erika Retzl, Priscila Danny, Ms. Lucas Matos – pesquisador em Literatura Comparada e Artes Cênicas da UERJ, prof. dr. Claudio Leitão, Patrícia Furtado de Mendonça.



**Resumo:** O texto traça o caminho percorrido pelo Grupo Moitará e sua trajetória dedicada ao estudo, pesquisa e experimentação da máscara teatral como ferramenta técnica e criativa, utilizada no treinamento de atores e na criação de personagens e dramaturgias. Nele, suas referências, inspirações e influências são expostas como fonte de alimento para uma metodologia própria, que consiste em desenvolver aspectos e funções da máscara teatral numa investigação de caráter dramaturgico. O texto discute sobre o trabalho com ações físicas e vocais, bem como as características e utilização dos diferentes estilos de máscaras: neutra, geométrica, larvária, meia-máscara e acento no treinamento de atores.

**Palavras-chave:** Máscara teatral. Treinamento técnico para atores. Grupo Moitará.

**Abstract:** The text traces the path walked by the Moitará Group and its dedicated trajectory to study, research and experiments of theatrical masks as creative and technical tool, used in the training of actors and in the creation of characters and dramaturgy. The references, inspirations and influences of the text are exposed as source of fuel for an own methodology that consists in developing aspects and basic functions of the Theatrical Mask in an investigation of dramaturgical character. The text talks about the work with physic and vocal actions, as well as the characteristics and utilization of the different styles of Masks: Neutral, Geometrical, Larval, Half-mask and Accent, in the trainings of actors.

**Keywords:** Theatrical mask. Technical training for actors. Moitará Group.

Até os anos 1980, a prática de dramaturgia predominante no Brasil, que chegava aos palcos, tinha como base a relação direta

com um texto preestabelecido. Em grande parte, as montagens das peças teatrais focavam quase exclusivamente na interpretação do trabalho do autor e na estrutura narrativa da obra. O processo criativo se dava em torno da concepção do diretor, explorando os dotes e as habilidades virtuosas do ator para a composição de um papel por meio da elaboração de signos. Com esse objetivo, o ator se preparava realizando aulas isoladas para atender às necessidades do espetáculo. Até então, era raro o trabalho de pesquisa voltado para o treinamento de ator. Os grupos de teatro atuantes nesse período, em grande parte, eram considerados amadores, e em geral, traziam em suas apresentações um teor de militância ideológica com atuação de protesto devido às condições políticas em que vivia o País, regido pela ditadura militar.

No final dessa década, por volta de 1987, chegam ao Brasil alguns grupos europeus, entre eles: Farfa e Odin Teatret (Dinamarca), Tascabile de Bergamo e Potlach (Itália), trazendo em suas bagagens uma proposta do trabalho de treinamento de ator com ações físicas e vocais, que tinham como referência as experimentações desenvolvidas no Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, a *Commedia dell'Arte* italiana, a biomecânica de Meyerhold, os métodos de treinamento de atores-pesquisadores do continente europeu e países vizinhos, e as técnicas de teatros tradicionais provenientes do Oriente, mais especificamente a Ópera de Pequim (China), o Teatro Nô (Japão), o Kathakali (Índia) e as danças dramáticas balinesas.

No nosso teatro a formação de atores não é uma questão de ensinar algo, mas de tentar eliminar de seu organismo a resistência a esse processo psíquico, acabando, assim, com o lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior de tal modo que o impulso já se transforma numa reação exterior. O impulso e a ação acontecem simultaneamente: o corpo desaparece, arde, e o espectador assiste apenas a uma série de impulsos visíveis. Nossa formação torna-se então uma via negativa – não um agrupamento de habilidades, mas a erradicação de bloqueios (GROTOWSKI, 2011, p. 13).

A partir da relação estabelecida com estes grupos e da vivência de suas metodologias de trabalho, surgiu no Brasil uma forte reflexão sobre os modos de produção em teatro, que abriu uma série de questões relacionadas ao fazer teatral, suas possibilidades, exigências e necessidades de trabalho, dando origem à formação de coletivos com artistas permanentes e um perfil de pesquisa continuada voltada para o trabalho de ator.

É neste contexto e com essa noção de formação que surge o Grupo Moitará, cuja atenção volta-se, principalmente, ao trabalho do ator sobre si<sup>2</sup>. Toda a preparação do Grupo, em síntese, consiste na realização de um treinamento sistemático, utilizando ações físicas e vocais, no intuito de demolir os apoios e resistências físicas para comprometer o corpo inteiro numa ação espontânea, verdadeira, entregue à urgência da sobrevivência. Para melhor compreensão desse contexto, Nicola Savarese, no livro *A arte secreta do ator*, esclarece:

[...] tanto o conceito quanto a prática do treinamento se desenvolve enormemente com Grotowski e o seu laboratório teatral de Wrocław nos anos de 1960. A partir de Grotowski, a palavra *training* passa a pertencer à linguagem ocidental, sem designar apenas uma preparação física e profissional. Ao mesmo tempo em que o treinamento se propõe como uma preparação física ligada ao ofício, também é uma espécie de crescimento pessoal do ator que vai além do nível profissional. É o meio para controlar o próprio corpo e orientá-lo com segurança, e é também a conquista de uma inteligência física (BARBA e SAVARESE, 2012, p. 293).

O Grupo Moitará foi fundado em 1988, no Rio de Janeiro. Desde então, desenvolve uma pesquisa sobre o trabalho de ator, atra-

<sup>2</sup> A expressão “trabalho sobre si” foi empregada por Constantin Stanislavski em sua metodologia de pesquisa para o ator e acabou por tornar-se um conceito bastante difundido. Para nós, é importante localizar e ressaltar que nossa compreensão segue a fundamentação que Jerzy Grotowski dá a ela.

vés dos estudos de aspectos e funções da máscara teatral, numa investigação de caráter dramaturgico. Na construção de sua própria metodologia, teve como referências os trabalhos do Odin Teatret e de Jerzy Grotowski, no que diz respeito ao treinamento de atores e à busca de princípios no método de ações físicas; o aprendizado com Donato Sartori, para a criação e confecção da máscara teatral; e os estudos de Jacques Lecoq com a máscara neutra, herdados de Jacques Copeau, no *Vieux Colombier*.

Inicialmente, a preocupação do Grupo foi compreender, na prática, os princípios técnicos do trabalho com as ações, o alicerce no treinamento do ator. Para isso, determinou-se a disciplina de trabalho que proporcionasse uma continuidade às orientações metodológicas que foram transmitidas pelos nossos mestres. O que importava, no treinamento, não era a habilidade na execução de uma ação, mas a assimilação dos princípios relacionados aos fatores fisiológicos – impulso, equilíbrio, desequilíbrio, alternância, compensação, oposição – que nos permitissem desconstruir os hábitos e resistências do cotidiano, e gerar novas qualidades de energia.

O trabalho acontecia diariamente, de forma sistemática, utilizando elementos técnicos da dança, da acrobacia, das artes marciais e exercícios de ritmo. Primeiro, realizávamos um segmento de exercícios isolados, dando às ações físicas variações entre forte/suave, extensão/contração, pesado/leve. Em seguida, o ator desenvolvia uma improvisação com essas ações de forma ininterrupta, estabelecendo um diálogo entre elas a ponto de transformá-las, criando uma espécie de neologismo para cada variação física nos exercícios.

No desenvolvimento deste trabalho, o corpo ganha uma liberdade, podendo improvisar com as ações físicas, criando uma partitura, dentro da qual o final de uma ação é o começo da outra. Nestas partituras, produz-se um fluxo de energia que se modula livremente pelo corpo, de forma dinâmica, num jogo de ação e reação. Assim, o ator entrega-se por completo, relacionando-se por impulso, diluindo a dicotomia existente entre pensamento

e ação e se desnudando da sua máscara cotidiana. Em primeira instância, este trabalho é involuntário, no sentido de que parte de uma orientação técnica sugerida ao ator. Mas, na continuidade do treinamento, o ator passa a não se preocupar mais com esta técnica (já incorporada) e a agir com espontaneidade, dentro de uma rede de códigos, visitando camadas íntimas do seu corpo, até então desconhecidas de si.

Lo que cuenta es *comprender* lo que se encuentra detrás de los resultados y que permite no detenerse frente a ellos. El actor que *sabe* hacer perfectamente un cierto número de ejercicios, que *sabe* proveer un cierto número de óptimas presentaciones, puede ser un actor sin perspectivas: es como quien conoce de memoria una veintena o un centenar de frases de una lengua que, aparte de esto, le es desconocida.

*Saber* no es *comprender*. El modo de controlar un proceso de trabajo es algo que se absorbe durante un larguísimo periodo de tempo, bajo determinadas relaciones y condiciones de trabajo. Sólo cuando ha sido absorbido, ha sido *comprendido*, y se entiende también lo que se sabe<sup>3</sup> (BARBA, 1986, p. 135-136).

Neste ponto, surgiram as primeiras reflexões a respeito da máscara teatral, e o Grupo passou a percorrer um caminho particular. A máscara se tornou, para nós, o principal instrumento de pesquisa acerca da dramaturgia do ator. Consequentemente, sentimos a necessidade de realizar novas experimentações, a partir de exercícios que propusessem uma relação mais direta com o

<sup>3</sup> “O importante é compreender o que está por trás dos resultados e que permite não se deter diante deles. O ator que sabe fazer perfeitamente um certo número de exercícios, que sabe realizar um certo número de ótimas apresentações, pode ser um ator sem perspectivas: é como quem conhece de cor uma dezena ou uma centena de frases de uma língua que, fora isso, lhe é desconhecida. *Saber* não é *compreender*. O modo de controlar um processo de trabalho é algo que se absorve durante um longuíssimo período de tempo, sob determinadas relações e condições de trabalho. Só quando tiver sido absorvido, terá sido compreendido, e se entende também o que se sabe.” (Tradução própria).

imaginário, mantendo ainda a base do treinamento de ator com as ações físicas.

Desde então, abriu-se um leque de reflexões a respeito da máscara, suas possibilidades de uso e função para o teatro. O que é uma máscara teatral? Qual o verdadeiro significado da máscara no teatro? De que maneira a máscara pode contribuir para o trabalho de ator? Qual a sua contribuição para a criação de um teatro essencial<sup>4</sup>?

Instigados por essas questões e pela carência, na época, de artistas pesquisadores no Brasil – no que diz respeito à criação e confecção da máscara teatral –, numa manifestação de sobrevivência da pesquisa, decidiu-se buscar conhecimento técnico sobre o assunto. Foi quando o Grupo se aproximou do trabalho do Centro Maschere e Strutture Gestuali, coordenado por Donato Sartori<sup>5</sup> e Paola Piizzi (também diretora do Museo Internazionale della maschera Amleto e Donato Sartori). Através desse aprendizado, o Grupo passou a perceber que a máscara teatral não é um simples objeto artístico para cobrir o rosto, substituindo o trabalho de ator.

<sup>4</sup> Entendemos por um teatro essencial aquele ao qual se referia Jerzy Grotowski em seu artigo “Para um Teatro Pobre”: um teatro que prescindia de todo e qualquer artifício técnico com o fim de produzir efeitos; um teatro de ator, no qual o importante se concentra na “[...] comunhão ao vivo entre espectador e ator” (GROTOWSKI, 2001, p. 15). Para nós, a questão era exatamente encontrar, na relação entre a máscara e o ator, um fluxo de energia que permitisse uma comunicação genuína, que se expressasse por uma humanidade extraordinária e primitiva, essencial, na medida justa do contato e do afeto possível entre diferentes naturezas.

<sup>5</sup> O trabalho dos Sartori data do período pós-guerra (1945-1947), quando intelectuais italianos renovaram seus desejos de resgatar a origem da sua história cultural. Então, o escultor Amleto Sartori começou um longo período de pesquisa experimental sobre as máscaras da *Commedia dell'Arte*, seus personagens e a construção de técnicas esquecidas por mais de dois séculos. Seria mais preciso, no entanto, dizer invenção de seu significado artístico. Amleto morreu no ápice de suas atividades, deixando para seu filho Donato Sartori, também escultor, um patrimônio de conhecimentos culturais, artísticos e técnicos que, segundo as tradições da antiga *bottega dell'arte*, vem sendo continuado e aperfeiçoado, adequando-se às exigências da sociedade contemporânea.

Recitare oggi con la maschera, a differenza della tecnica e dell'estetica antica, può rappresentare in effetti la rivelazione di una natura allo stato puro. La maschera, quindi, non sarà solo un semplice gioco di aspirazioni (quali vorremmo essere; quale gioco o finzione vogliamo realizzare; quale sensazione vogliamo rendere), ma sarà una liberazione dal vincolo della soggezione, finzione, pudore, timidezza e simulazione. Sarà come parlare o agire con la sizurezza dell'impunità. In altri termini, la maschera assolverà la funzione morale dello svincolamento dalla consuetudine, dagli schemi abituali che ci sono stati imposti dalla società in cui viviamo.

La questione ha fondamentale importanza in quanto permette all'uomo di rivelarsi nella sua natura primigênia, nella sua vera essenza. Sarà un frugare in profondità oltre e al di fuori della convenzione<sup>6</sup> (SARTORI, Amleto. In: CENTRO MASCHERE E STRUTTURE GESTUALI, 1996, p. 49).

A máscara não pode viver sozinha. Diferentemente de uma pintura ou uma escultura, ela somente ganha sentido de vida quando utilizada por um ator comprometido em dinamizar as linhas de força que afloram de sua fisionomia. Cada traço e cada volume da máscara são transformados, no corpo do ator, em peso, ritmo e oposições físicas, produzindo um estilo de jogo com uma qualidade de energia específica. Portanto, é importante que, na confecção da máscara teatral, seja feito um estudo preliminar levando em consideração as características da personagem ou o gê-

<sup>6</sup> “Nos dias de hoje, atuar com a máscara pode representar a revelação de uma natureza no estado puro, ao contrário do que acontecia com a técnica e com a estética de antigamente. Dessa forma, a máscara não será apenas um simples jogo de desejos (o que gostaríamos de ser, que jogo ou ficção queremos realizar, que sensação queremos provocar), mas será a libertação do vínculo da submissão, da ficção, do pudor, da timidez e da simulação. Será como falar ou agir sabendo que não haverá punição. Em outras palavras, a função moral da máscara será desvincular da rotina, dos esquemas cotidianos que foram impostos pela sociedade em que vivemos. Essa questão é de fundamental importância, pois permite que o homem se revele em sua natureza primordial, em sua verdadeira essência. Será como escavar em profundidade ultrapassando qualquer tipo de convenção.” (tradução de Patrícia Furtado de Mendonça)

nero de máscara que será trabalhado, a concepção do espetáculo, o espaço cênico onde ela será utilizada e todo o contexto em que está inserida, permitindo que seja lida com clareza, sugerindo ao ator uma fisicalidade.

Em seu artigo “A máscara – saindo de nossas conchas”, Peter Brook faz a seguinte reflexão:

Uma máscara se constitui sempre numa via de mão dupla; envia uma mensagem para dentro e projeta uma mensagem para fora. Opera seguindo as leis do eco: se a caixa de ressonância for perfeita, o som que entra e o que sai são reflexos um do outro; existe, então, uma relação perfeita entre a caixa de ressonância e o som. Contudo, se tal não acontecer, a caixa passa a funcionar como um espelho que deforma. No caso, quando os atores passaram a enviar uma resposta distorcida, as próprias máscaras assumiram um aspecto deformado (BROOK, 1994, p. 292).

Portanto, faz-se necessário o desnudamento do ator em relação à sua máscara cotidiana para que as qualidades da máscara teatral ganhem vida em seu corpo, imprimindo o ritmo de um comportamento próprio, um estado capaz de catalisar a atenção do espectador.

A máscara teatral é um corpo imerso numa dinâmica. Sua linguagem é feita de luz e sombra, de sons fortes e suaves, de silêncio, de movimentos e pausas, harmoniosamente contrapostos. Por isso, ela não pode ser um retrato da nossa subjetividade. Para confecção da máscara, é importante que se leve em conta o estudo da sua funcionalidade, de forma a contribuir para a prática do jogo teatral.

Existe um tipo de máscara que é vivificante, afeta tanto o usuário como o observador de uma maneira altamente positiva; há outra coisa também, que pode ser colocada sobre o rosto de um ser humano deformado e que o torna ainda mais disforme, e que causa, num observador deformado, a impressão de uma realidade ainda mais deformada do que ele costuma ver normalmente. Ambas

compartilham o mesmo nome, “máscara”, e pode parecer muito similar ao espectador negligente (BROOK, 1994, p. 287).

Por meio da pesquisa de criação e confecção da máscara e das suas possibilidades de jogo, tendo como base o trabalho com ações físicas, o Grupo Moitará desenvolveu uma metodologia para o treinamento de ator com indicações para a criação da personagem e de uma dramaturgia fundada na autonomia da linguagem da máscara teatral.

Dessa forma, a máscara passou a ser a ferramenta de pesquisa do Grupo sobre a dramaturgia do ator e a sua preparação técnica e profissional. No jogo, a máscara não pensa, age! O seu pensamento é crível, visível, delineado no corpo em forma de ação e reação, por isso, só um ator generoso, verdadeiro, pode dar vida a uma máscara teatral, surpreendendo o espectador a cada instante.

Na metodologia de trabalho do Moitará, o jogo com os diferentes estilos de máscara – cada uma com suas particularidades, mas complementares entre si – se torna uma passagem, caminho, elo entre a técnica primordial do trabalho do ator (pré-expressiva) e a criação dramaturgica (comunicação, expressão). Ao transpor corporalmente as linhas de força e volumes presentes na fisionomia da máscara, ao encontrar nela um ritmo, uma respiração, o ator faz de seu próprio corpo um canal, por onde é possível transitar um fluxo de energia, como retroalimentação, que tanto fornece ao ator as tensões necessárias à criação quanto retorna à máscara uma mobilidade e uma vida que ela não teria independente do ator. Nessa condição de abertura, de fluxo, a máscara não é apenas um objeto, mas um sujeito que representa uma natureza além do convencional.

Na proposta de uma ordem gradativa desta investigação, a primeira das máscaras a ser trabalhada é a neutra.

A neutra é uma máscara de fisionomia simples e simétrica, sem conflitos, que propõe ao ator ampliar todos os seus sentidos,

encontrando a essência das ações e situações vividas. A máscara neutra não é um personagem, é um estado apoiado na calma e na percepção. Com ela, o ator entende o que é um corpo decidido, presente, vivo dentro de um estado de representação.

Quando o jogo com a máscara neutra está justo, o ator sente o corpo inteiro em ação e age com profundidade, leveza e simplicidade, relacionando-se espontaneamente com todo o universo presente. Essa disponibilidade com percepção aguçada é o solo fértil para o jogo com os outros estilos de máscara. Por isso, costumamos dizer que a máscara neutra vive no núcleo de todas as máscaras.

Trata-se de uma máscara de referência, uma máscara de fundo, uma máscara de apoio para todas as outras máscaras. Sob todas as máscaras, sejam expressivas ou da *commedia dell'arte*, há uma máscara neutra que reúne todas as outras. Quando o aluno sentir esse estado neutro do início, seu corpo estará disponível, como uma página em branco, na qual poderá inscrever-se a “escrita” do drama (LECOQ, 2010, p. 69).

Enquanto com a neutra o ator assimila o equilíbrio fisionômico em seu corpo, na máscara geométrica, ele trabalha a assimetria. As geométricas orientam o ator a dinamizar seu corpo no espaço a partir das linhas e volumes presentes na máscara, sugerindo um jogo de formas abstratas, colocando a geometria a serviço da emoção.

Tanto a neutra quanto a geométrica são máscaras pensadas para um treinamento físico do ator, exercitando seus sentidos e a relação com o espaço sem uma intervenção ou sugestão psicológica. Mesmo sendo máscaras destinadas a princípio para o trabalho do ator sobre si, nada impede que se possa utilizá-las para a criação cênica.

Para o aprofundamento da pesquisa cênica no Grupo, trabalhamos com as máscaras larvárias, que são rostos inacabados, formas simplificadas da figura humana, que remetem ao estado pri-

mitivo dos insetos. Elas têm um jogo largo, normalmente orientado pelo nariz. Estas máscaras possibilitam ao ator explorar uma corporeidade particular, na qual emerge um ser embrionário, e podem ser jogadas em duas direções: animal e humana. Com esta máscara, o ator investiga uma composição cênica um pouco mais elaborada no que diz respeito às características comportamentais do estado sugerido pela máscara – entre o animal e o humano –, valorizando uma atmosfera mais fantástica para o jogo cênico.

Com o mesmo intuito de desenvolvimento técnico e criativo do ator, o Grupo utiliza as máscaras expressivas. São máscaras de feições mais elaboradas, com definições de caráter, que traduzem estados de ânimo, representando “tipos” do cotidiano. Seu jogo é minucioso e objetivo, podendo ser enriquecido com a presença da *contra-máscara* – direção inversa ao caráter principal da máscara. Com a máscara expressiva, o ator abre novas possibilidades para o desenvolvimento dramaturgico, incluindo a criação de personagens, mesmo que ainda apoiado somente na gestualidade.

As máscaras expressiva, larvária, geométrica e neutra fazem parte do grupo de máscaras inteiras, silenciosas, que cobrem todo o rosto e não permitem o uso da voz, obrigando o ator a exprimir a essência da palavra falada no comprometimento de todo o seu corpo.

Na continuidade da pesquisa, o Grupo trabalha com mais dois estilos de máscara: as meias-máscaras, que são falantes e cobrem somente a parte superior do rosto, e as máscaras de acento. As meias-máscaras comumente representam “personagens fixos”, e, numa mesma máscara, concentram-se vários “tipos” de um mesmo arquétipo. Seu jogo propõe ao ator encontrar o corpo e o tom de voz de uma personagem, situando-o dentro de um contexto cultural.

As máscaras que chamamos de acento são trabalhadas por último, dentro da metodologia do Grupo Moitará. São máscaras que acentuam uma parte isolada do rosto, como, por exemplo, o nariz e/ou a testa. Com elas, o ator entra em contato com o seu lado genuíno,

expondo suas fraquezas e insignificâncias, fazendo delas uma força teatral. É o caso do *clown*, considerada a menor máscara do mundo.

Neste percurso de trabalho com a máscara teatral, parte da pesquisa do Grupo Moitará está dedicada à criação de máscaras de “tipos” populares da nossa cultura, estabelecendo um paralelo com alguns arquétipos da *Commedia dell'Arte*. Importa-nos saber quem são, o que fazem, do que gostam e como vivem. Assim, com referência nos *Zannis*, especificamente no Arlequim e nas personagens da literatura brasileira (Macunaíma, Malazarte, Mateus, João Grilo, entre outros), comparados com os “tipos” observados no cotidiano, criamos a máscara “Zé de Riba” – um “tipo” com mistura de esperteza e ingenuidade, “preguiçoso” e faminto, contador de causos, que inventa histórias cheias de vantagens e presepadas para atingir seus objetivos e se livrar do trabalho pesado.

**Maria:** Pare com isso, Zé! Ocê, invés de ficar enchendo minhas orelhas com seus causos, devia fazer que nem o Espião e arranjar um emprego na fazenda do Seu Leitão! Aquele, sim, que é homem trabalhador que dá gosto...

**Zé:** Óia lá, Maria! Tu num me provoca. Tudo que eu sei daquele espanador de lua é que ele é o maior puxa-saco do Coroné Leitão!

**Maria:** Mas tu devia fazer que nem ele e procurar um emprego pra dá de comer pra esses filhinhos seus! Acorda, Zé!

**Zé de Riba:** Olhe só, minha santa, confesso que você e a rede são minhas fraquezas... Mas numa coisa eu discordo de ocê, trabalho eu tenho, e é muito, só não tenho é emprego. Mas num se aperreie não, Mariazinha, um dia ainda vou ter um emprego de muita riqueza pra lhe dar toda fartura. (*sonhador*) Vai ter cantoria todos os dias pra a gente se alegrar. Vai ser uma beleza! (*Som de CORUJA*) Ó, escute! (*colocando o corpo em escuta – o eclipse vai fechando enquanto o volume do canto dos bichos aumenta um pouquinho e abaixa em seguida*) Se ocê arrearar bem, o canto da coruja agora anuncia com toda sabedoria que esse dia há de chegar... (*Som de CORUJA*) Bote fé, minha mulher (*Som de CORUJA*), bote fé, que vai dar pé! Vou lhe dar fulô pro cabelo, água de cheiro e anel, e um dia nossa estória ainda será contada em cordel... Nós vamos enricar, Mariazinha, vamos ter todo o necessitado... Mas

isso num cai do céu assim, não, tem que ser muito bem desejado, matutado e escrevinhado... E se eu não for ligeiro, pode vim um interesseiro pra ocupar o meu lugar... Aí, ó, ai deu saudade! Tudo vira um pesadelo!... (o céu vai escurecendo mais) Só que agora esse emprego vai ter que esperar o tal de eclipse passar! O jeito então é voltar pro meu lugar! (*volta a deitar na rede, tocando a rabeca*) Eita, vidona véia desmantelada, siô... (trecho do espetáculo “Acorda, Zé!”, texto e direção Venício Fonseca).

A partir desse estudo, que reuniu vários personagens da mesma índole numa só identidade, foram criadas outras máscaras que se tornaram públicas por meio dos espetáculos *Quiproco* (2006) e *Acorda, Zé!* (2010), do Moitará. Nesta etapa de pesquisa dramaturgica, retomamos a relação com o texto como processo de experimentação, numa criação conjunta ao nascimento destas personagens-tipo. Desta maneira, ator, personagem e encenador, em uma relação triangular de cumplicidade, tornam-se coautores do texto, e do trabalho técnico passa-se ao criativo. Evidentemente, não existe uma receita nem também um só caminho, tudo que se precisa é compreender com clareza os princípios do processo de trabalho.

A máscara teatral não é nem um retrato nem uma caricatura. Quando uma máscara teatral é concebida, além de considerar as características sociais e psicológicas, também são feitas algumas comparações entre a índole de um animal e a da personagem. Essas propriedades servem como base concreta para composição física de uma personagem, na qual seus primeiros passos são orientados por perguntas: como ele anda? Quantos anos têm? Qual é o seu peso? Onde vive? O que gosta de fazer? Na medida em que esta relação vai amadurecendo, as questões vão sendo respondidas, e, progressivamente, os personagens vão construindo a sua história no desenvolvimento de uma composição dramaturgica.

Ao utilizar a máscara como procedimento dramaturgico, expressivo e criativo, o Grupo Moitará visa a ampliar a percepção do ator não só em relação à criação da personagem, mas também em relação aos princípios do jogo cênico. Propõe um trabalho ao

ator que o obriga a sair da comodidade para um jogo de relações, percorrendo um caminho que vai da prisão à liberdade, situando a sua arte no espaço entre a técnica e a naturalidade.

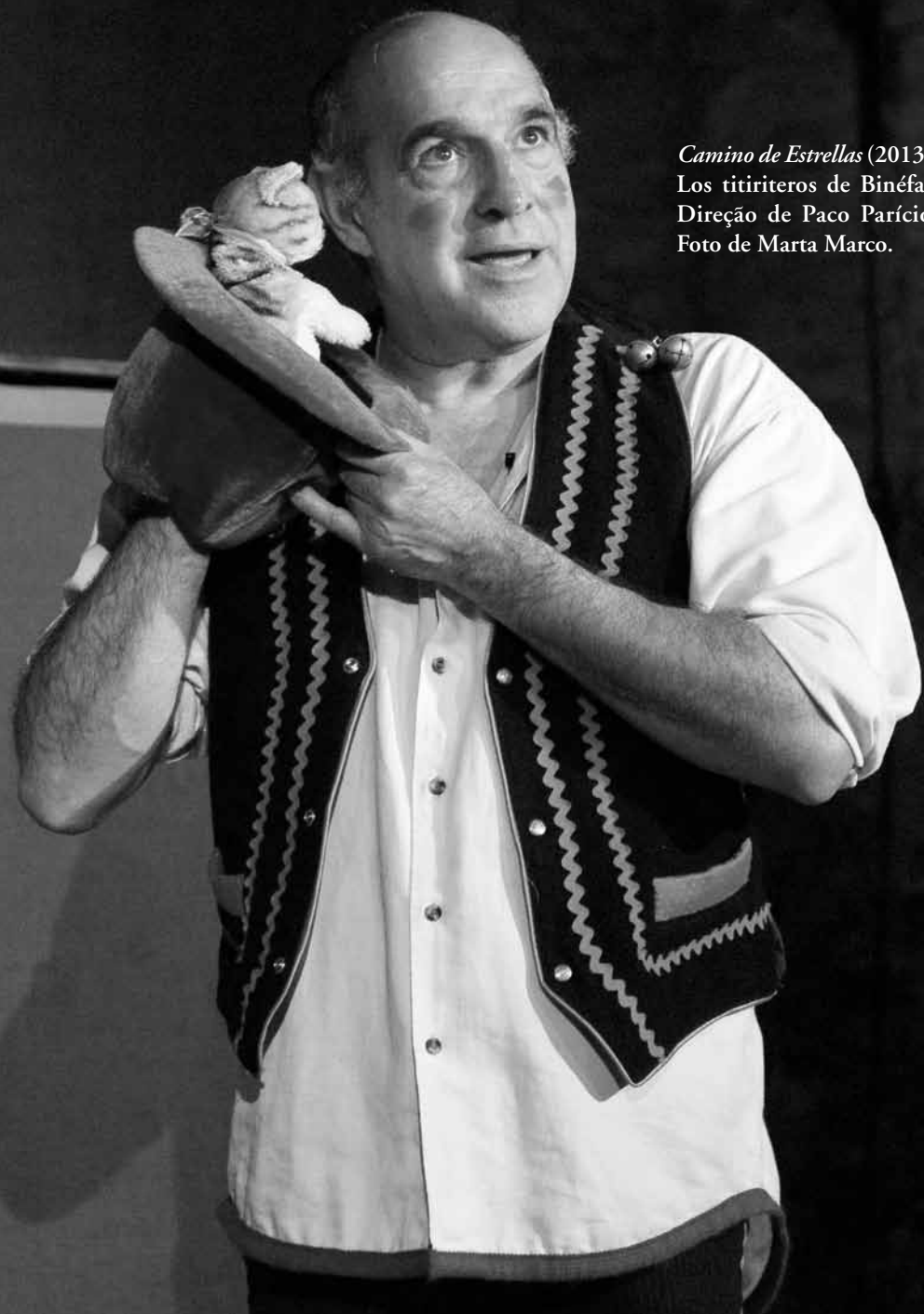
Consideramos que o trabalho com a máscara seja fundamental para o ator, no mínimo, como exercício de entrar e sair da personagem. Como disse Gordon Craig: “[...] dar um rosto a alma do ator para engrandecer o teatro.” (CRAIG apud SARTORI e PIZZZI, 2008, p. 81). Na sua criação, o ator desenvolve sua arte refletindo sobre a condição humana, aproximando-se do que há de mais genuíno dentro de si.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

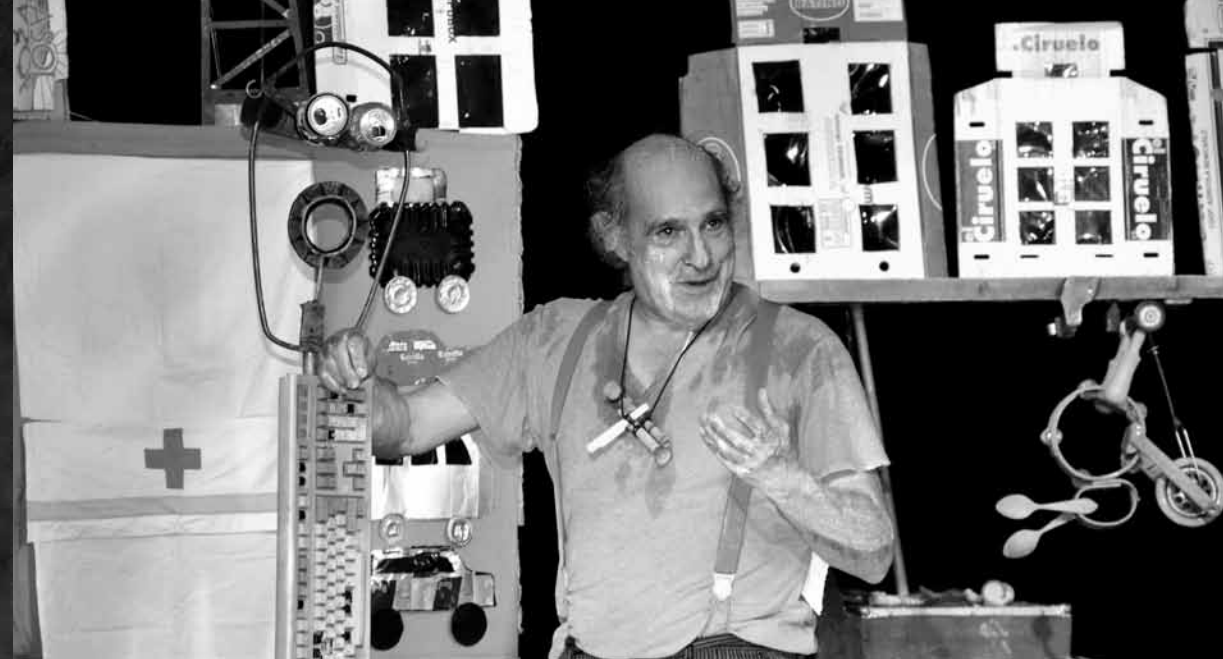
- BARBA, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*. México: Editorial Gaceta, 1986.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BROOK, Peter. *Ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- CENTRO MASCHERE E STRUTTURE GESTUALI. *Il Museo Internazionale della Maschera: l'arte magica di Amleto e Donato Sartori*. Carmelo Alberti e Paola Piizzi (org.). [CIDADE?] Federico Motta Editore, 2005.
- CENTRO MASCHERE E STRUTTURE GESTUALI. *Maschere e Mascheramenti: i Sartori tra arte e teatro*. Donato Sartori e Paola Piizzi (org.). Padova: Il poligrafo, 1996.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. 2. ed. Tradução Ivan Chagas. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.
- LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.
- SARTORI, Donato e PIZZZI, Paola. *A máscara teatral na arte dos Sartori, da Commedia Dell'Arte ao mascaramento urbano*. Rio de Janeiro: Grafitto, 2008.

## ¿A dónde vamos con los títeres?

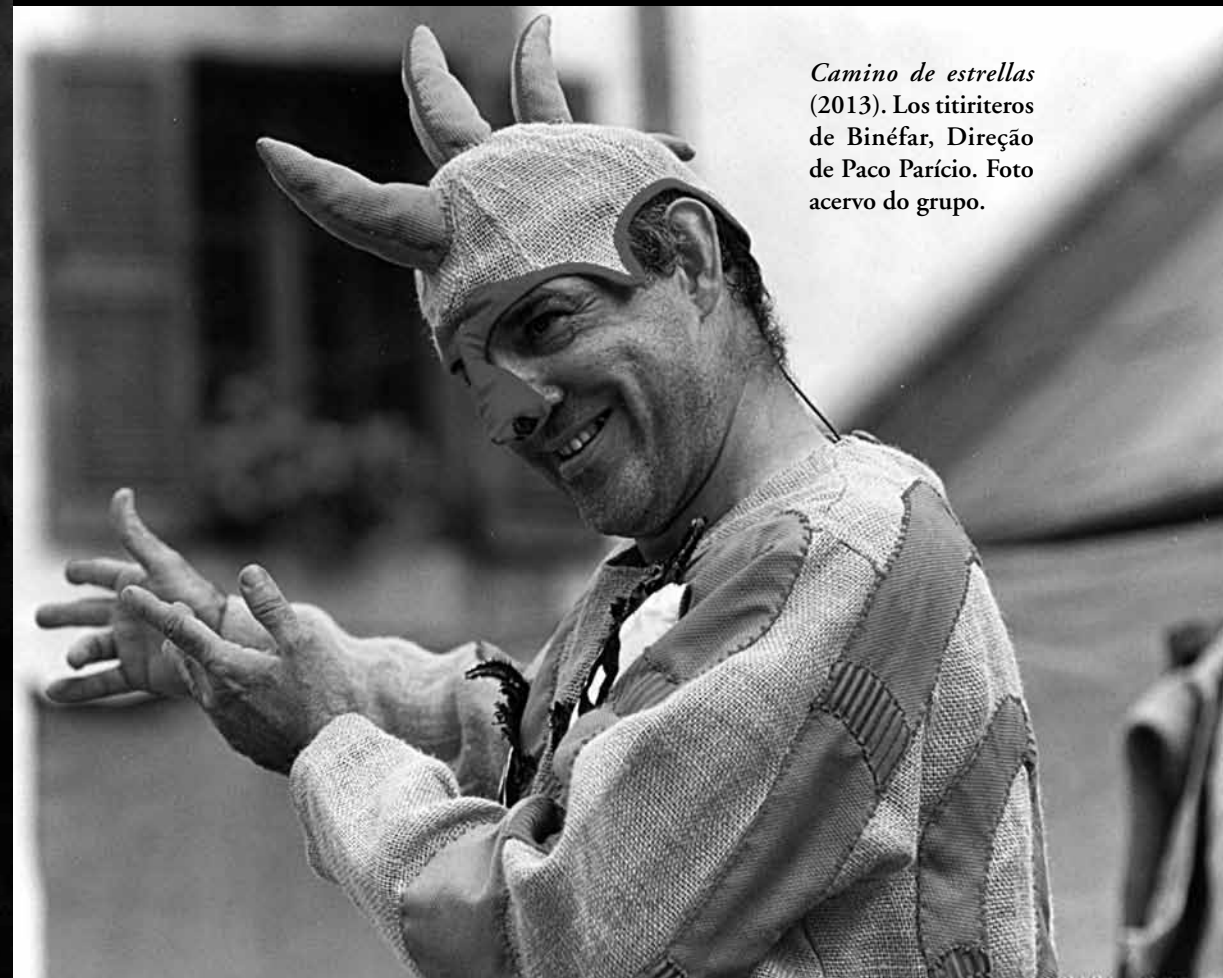
Paco Paricio  
Los Titiriteros de Binéfar (España)



*Camino de Estrellas* (2013).  
Los titiriteros de Binéfar,  
Direção de Paco Paricio.  
Foto de Marta Marco.



*Camino de estrellas* (2013). Los titiriteros de Binéfar.  
Direção de Paco Paricio. Foto de Paco Asnar.



*Camino de estrellas*  
(2013). Los titiriteros  
de Binéfar, Direção  
de Paco Paricio. Foto  
acervo do grupo.



**Resumen:** El texto presenta relatos breves sobre la vida del autor, Paco Parício, y de la historia de la Compañía Teatral Los Titiriteros de Binéfar, permeados por cuestionamientos sobre el oficio de titiritero y sobre el arte de los títeres. Al mismo tiempo hace reflexiones que instigan a pensar sobre la historia de esa arte, cuidados con la dramaturgia, la puesta en escena, la relación con el público y principalmente sobre el sentido de se practicar esa arte hoy.

**Palabras-clave:** Teatro de Títeres. Puesta en escena. Los Titiriteros de Binéfar.

**Abstract:** The paper presents brief reports on the life of the author Paco Parício, and of the history of the Companhia Teatral Los Titeriteiros de Binéfar, which are permeated with questions about the role of the puppeteer and the arts of puppetry. It also makes reflections that instigate thinking about the history of this art, the care for dramaturgy, theatrical staging, the relationship with the public and mainly about the meaning of practicing this art today.

**Keywords:** Puppet Theater. Theatrical staging. Los Titiriteros de Binéfar.

## Introducción

El pasado año 2012, estuve en el Festival de Formas Animadas de Jaraguá do Sul<sup>1</sup> de Brasil, di una charla sobre nuestros espectáculos

<sup>1</sup> O Festival de Formas Animadas de Jaraguá do Sul se realiza anualmente desde o ano 2000. Atualmente, o evento reúne, além da mostra de espetáculos, o Seminário de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas e a edição da *Revista Móin-Móin*. Essas ações são organizadas pela Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul – SCAR e Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. A curadoria do Festival é organizada por William Sieverdt e Ana Paula Pavanello. [Nota dos Editores]

y nuestro sistema de trabajo en la creación de historias con títeres. Traté de hacer algo teatral y festivo, y de transmitir la alegría y el compromiso que creo conlleva este oficio. Me sentí muy arropado por el profesor Níni Beltrame, y su equipo, que además de organizar el festival propician encuentros y debates para hacer avanzar este arte, mantienen la convicción, que los títeres, en estos tiempos convulsos que corren, tienen algo que decir, algo que aportar, algo que explicar. Se notaba en su entusiasmo, que ese equipo universitario siente respecto sincero hacia los títeres. Cuando te topas con alguien así te sientes comprometido. Al acabar la charla, en los coloquios posteriores tras barajar ideas, contrastar opiniones con profesores, titiriteros, y público (¡Qué bueno y necesario es reflexionar de vez en cuando sobre lo que hacemos!) he seguido dando vueltas a una pregunta: ¿A dónde vamos con los títeres? ¿Para qué hacemos títeres? ¿Qué pretendemos? Así que cuando el profesor Níni me ha pedido un artículo he tratado de hilvanar mis divagaciones, tanto sobre el sentido del teatro de títeres como de las claves de la puesta en escena que practico. Aquí va el resultado. Repartido en nueve bloques, a los que no encuentro manera de dar unidad coherente.

## 1. El sonajero

Tenía un hermano gemelo (Joaquín) y estoy seguro de que nuestra madre, cuando estábamos en la cuna, movía un sonajero delante de nuestras caritas. Lo animaba recitando: “cinco lobitos tiene la loba, blancos y negros detrás de la escoba” o alguna otra retahíla parecida. Cuando las madres mueven el sonajero u otro muñeco delante de su bebé ya le ponen una vocecita aguda y deformada, como hacemos los titiriteros. Ese sonajero es el primer títere que conocemos. Ese juego íntimo contiene las claves



Sonajero Inglés de plata y ébano (s.XIX-XX). Fondo de La Casa de los Títeres de Abizanda

esenciales del teatro de títeres. La madre convierte el muñeco que suena en un objeto mediador, un objeto que sirve para tranquilizar, entretener, apaciguar o hacer sonreír a su bebé. La mamá no puede decir al niño con sus palabras adultas: “hijo mío, quiero ver cómo sonríes” o “no llores”, así que coge el sonajero y a través de él, habla con su hijo.

Pertenezco a una compañía de títeres que lleva más de treinta años echando comedias y no otra cosa perseguimos cuando levantamos nuestros tinglados, lo mismo que la madre con el sonajero, deseamos entretener, despertar la sonrisa, disipar los llantos, en definitiva comunicar.

Andaba un día por el Rastro de Madrid (Mercado de las pulgas), cuando en la tienda de un anciano chamarilero, escondido en una ajada vitrina, yacía un sonajero de plata y cascabeles con la cara del títere por antonomasia: Polichinela. Allí estaba ese viejo bromista, con su eterna sonrisa y su joroba, con su nariz grande y aguileña. Este sonajero resultó ser “el eslabón perdido” de mi teoría.

En noviembre del 2006 fuimos a dar algunas funciones a los Territorios Palestinos, los organizadores querían que diéramos cursos de títeres así que allí estábamos Pilar y yo explicando a las mujeres palestinas cómo las madres mueven la mano delante del bebé, para entretenerlo, para decirle cosas y que ese juego de los dedos o con un pequeño sonajero, es un títere. Entonces una mujer palestina levantó la mano y dijo en árabe: “este cogió un huevo, este lo cocinó, este lo peló, este le echó sal, y este pícaro gordo se lo comió”. Al tiempo que movía los dedos, exactamente del mismo modo que lo hacen las madres españolas. Pilar dijo: “Lo mismo les recitaba yo a mis hijas...”. Las mujeres palestinas rieron.

## 2. El viejo oficio

Me gusta revolver tiendas de segunda mano, eso que en España llamamos “rastros”. He encontrado una antigua ilustración inglesa que creo contiene la esencia de este viejo oficio, este héroe nuestro popular que se llama en el mamulengo de Brasil *Benedito*, *Punch*



Grabado de Reino Unido (Principios del S. XX).  
Fondo de La Casa de los Títeres de Abizanda.

en el Reino Unido, el *Pulcinella* de los napolitanos, el *Kasperl* de los alemanes o *Petruska* de los rusos, suele sacudir garrotazos a diestro y siniestro, pero especialmente a los poderes, así que es habitual encontrarlo dándole con el garrote al guardia (como aparece en la ilustración), al juez, al verdugo, al diablo y a la muerte, practica habitual de Polichinela queda reflejada en el grabado de principio del siglo XX. Pero me llamó la atención el público de esta ilustración, vean a los viandantes contemplando la escena y al “guardia de carne y hueso” sorprendido ante la burla, vean a los niños burgueses bien vestidos disfrutando de la transgresión solo tolerable a los muñecos, pero aparece otra clave, se trata de esos dos niños de la calle, el limpiabotas y el vendedor de periódicos, ellos no miran el retablo como el resto, ellos son los únicos que miran con su cara iluminada por una sonrisa, al guardia, pues parecen estar pensando: *Polichinela, se venga en nuestro nombre, nosotros no podemos pero él*

*te devuelve los palos que nos das.* Tiene algo de “venganza” popular el teatro de títeres.

### 3. Hacer de Trujamán

Aprendí el oficio de un titiritero tradicional, se hacía llamar Maese Gerardini. Yo fui su trujamán<sup>2</sup> (CERVANTES, 1989:214).

Gerardo llegaba todos los domingos a Binéfar con su vieja moto y una raída maleta con títeres que a mí me parecía un tesoro envidiable. Lo que me subyugaba de Gerardo era su capacidad de encandilar a los chicos de mi edad, haciendo danzar los muñecos en el retablo. Aprovechaba un arco del Salón Parroquial, al que ponía una tosca tela; tras ella, preparaba los muñecos sobre una silla, antes de empezar convocaba al auditorio: *¡Atención señoras y señores, niños y niñas, distinguido público hoy veremos la historia del Pozo de la tía Quiteria y la lucha sin cuartel del valiente Perico contra la Calavera y acabaremos con unos espléndidos números musicales!*, después se escondía tras la cortina y se enfundaba un muñeco en cada mano. A mí me indicaba con gestos el muñeco que debía coger y cuando sacarlo; se colocaba también un sencillo soporte que le permitía tocar la armónica al tiempo que movía los títeres.

En aquellas funciones siempre había estacazos, que recibían sobretodo, el diablo, el guardia y la calavera, Perico era el encarga-



*Retablo de teatro guiñol (1930 aprox.), España. Foto del Acervo de Los titiriteros de Binéfar.*

do de repartirlos.

A Gerardo le gustaba sobretodo el baile final, en el que ambos protagonistas: “el chico y la chica”, danzaban en el retablo, pegados el uno al otro, al ritmo de la armónica que él tañía, el público daba palmas participando de la fiesta, yo a su lado dentro del retablo, sentía la mirada cautivada del público.

Gerardo Duat me transmitió como pudo el oficio titiritero. Ahora está en la Residencia de Binéfar, aún enfermo hace títeres a sus compañeros. Me cuentan que se siente orgulloso de habernos enseñado el oficio, que guarda los recortes de prensa en los que aparecemos.

### 4. El sentido. ¿Para qué? ¿Por qué?

Cuando era niño, mis abuelos me contaban la historia de un bandido bueno que robaba a los ricos y ayudaba a los pobres. En 1989 decidimos hacer un espectáculo, meditado y bien construido colaborando con músicos y dibujantes, contamos aquella vieja historia del forajido, y confeccionamos un carromato que era a la vez retablo.

Recorríamos los pueblos de Aragón, con unos pasacalles previos convocando al público, y atrayéndolos con la música y los pregones hasta tenerlos sentados frente al retablo. Venían los chavales y chavalas a sentarse delante de nuestro carromato, pero poco a poco, se acercaban también abuelos y abuelas a ver aquella historia que les resultaba cercana y propia.

Mis abuelos, Joaquín y Marieta, no llegaron a verla, pero un



*El bandido Cucaracha (1989). Los Titiriteros de Binéfar. Dirección de Paco Paricio. Foto de Xavier D'Arquer.*

<sup>2</sup> Llama Cervantes “trujamán” al niño que desde fuera señala los títeres y ayuda al titiritero.

día en una aldea, al acabar la función se acercó un abuelo con los ojos brillantes, nos dio un abrazo y dijo: “esta historia me la contaba mi padre”, él me explicaba que un pariente estuvo en la cárcel por esconder a Cucaracha, después fue a buscar un porrón de vino, alargó el brazo y dijo: “echad un trago, os lo habéis ganado”. *Es como mi abuelo*, pensé.

En aquella puesta en escena me había dejado llevar por un impulso, pero ahora sé que la dramaturgia funcionaba porque devolvíamos a las gentes algo que les pertenecía, un relato que ellos mismos habían creado, hicimos un teatro útil, cumplimos una función social, no se trataba sólo de entretener. Devolvíamos a las gentes parte de la cultura que les había sido sustraída. Era reconfortante verlos emocionarse con la muerte del bandolero, y cuando cantábamos aquel himno brechtiano, que reivindicaba al rebelde que pago cara su osadía. Al acabar venían y nos decían: “eso que contáis pasó en este pueblo”.

Habíamos encontrado la llave para abrir un cuarto secreto en los aposentos de su memoria. Descubrimos uno de los sentidos de este oficio popular de titiritero.

### 5. El títere. La intención, el alma, la vida

En el pasado definimos los títeres como un elemento plástico que juega un papel, dramático y que es movido por un actor titiritero que lo dota de voz y/o movimiento (AMORÓS y Parício, 2000). Fue una definición que pretendía ser rigurosa, científica, útil, pero ahora casi quince años después, y con muchas comedias sembradas, me



*Muñeco de guante* (1920). Teatro Punch and Judy. Reino Unido. Autor desconocido. Fondo de La Casa de los Títeres de Abizanda.

aventuro a dar otra definición que creo mejor: Un títere es aquel que lleva escrita en el rostro su personalidad, y no puede por tanto cambiarla, como dice Rafael Sánchez Ferlosio “no es que la cara sea el espejo del alma, es el alma misma” (SÁNCHEZ, 1972), aquel cuya verdad está en el movimiento y cuya mentira está en la palabra, cuya intención queda señalada con la nariz, cuya alma reside en los ojos, un títere puede no tener piernas, ni boca, ni aún manos, un títere es habitado total o parcialmente por un titiritero que lo mueve a impulsos que parten de su corazón.

La intención es la nariz. La nariz es como banderola que señala el lugar al que se dirige, el objeto que reclama su atención, su interés. Por eso creo que la nariz es la intención del títere, los personajes tradicionales suelen tenerla grande. El público conoce por el gesto su intención. La nariz es la flecha que indica lo que quiere, dónde se dirige, lo que anhela.

El alma está en los ojos. Los personajes protagonistas suelen tener los ojos grandes claros y limpios. Miran al público y el público percibe esa mirada como una complicidad, una conexión directa que se establece entre audiencia y muñeco. Un muñeco protagonista no debe pasar varias escenas sin mirar al público. El público necesita de esa mirada cómplice del muñeco. Este rito nuestro del teatro de títeres tiene mucho de miradas, de cortejo con los ojos. Los ojos son el alma del muñeco. Un muñeco con ojos pequeños es truculento, introvertido, egoísta. Un muñeco sin “alma” no tiene ojos, un muñeco desequilibrado tiene los ojos mirando a lugares dispares.

La vida está en el movimiento. Para dar vida a un títere hay que moverlo, desplazarlo, agitarlo, el movimiento es la vida del títere. Una vida rica tiene un repertorio complejo y matizado de gestos y movimientos. Suele ser un error del principiante hacer hablar demasiado a los muñecos, por eso recordamos a menudo una máxima: hazlo, no lo digas.

## 6. Lo que no se ve

En 2003, en Taiwán, recorrimos toda la isla dando funciones e impartimos algunos cursos para titiriteros y estudiantes de teatro. Un médico de Taipei que había visto *La Fábula de la Raposa*, aficionado a las marionetas, hizo un viaje al otro lado de la isla donde dábamos una función, para hacernos una pregunta: “¿Cómo nacen las flores en la primavera de vuestro espectáculo?” Cuando le mostré el sencillo mecanismo de un eje que las empuja desde abajo y el efecto acompañado de la luz cálida que va aumentando a la vez que crecen las flores, percibí que la explicación no le convenía del todo. Puesto que había hecho un costoso viaje para hacernos la pregunta, me esforcé en averiguar cuál era esa “magia” que le resultaba inexplicable; le hablé de la música, de la evocación, de la primavera como experiencia común, me di entonces cuenta de que lo que él había imaginado era la clave que buscaba, así que le expliqué que en el teatro, al contrario de lo que sucede en el cine y en la televisión, tratamos de que el espectador colabore, imagine y complete lo que nosotros sólo sugerimos; eso acontece, cuando apelamos de manera adecuada y con pequeños detalles a la imaginación del espectador y quiero pensar que eso era precisamente lo que a él le había sucedido.

Tal vez la explicación no le convenció, pues él venía buscando un sofisticado truco técnico, pues algunos chinos que conocí son amigos de las costosas disciplinas y de los trucos sólo para iniciados.

Creo que una de las claves de nuestro teatro es la “sugerencia” que el público acaba de completar lo que nosotros evocamos, despertamos, sugerimos.



*La fábula de la raposa* (1995). Los Titiriteros de Binéfar. Dirección de Paco Paricio. Foto de lo Acervo del Grupo.

Nuestra *Fábula de la Raposa* no acaba de entenderse si no se conoce la vieja fábula de Esopo de la zorra y el cuervo con el queso. ¡Apóyate en lo que el público ya sabe!, solemos decir.

## 7. Preguntas

He hablado del sentido del espectáculo con el ejemplo del Bandido y como ese sentido, esa idea motriz parte de la pregunta ¿Para qué?, pero creo que antes de crear un espectáculo hay que hacerse muchas preguntas: ¿Qué hago?, ¿Qué historia vamos a contar?, ¿Qué pasará? Los personajes, el conflicto, el desenlace. Con una historia es fácil mantener la atención del público. El público siempre trata de reorganizar lo que ve como una historia, hay que irlo llevando pero, no necesariamente de manera lineal. Dar pistas, crear expectativas, provocar interrogantes. El público participa pensando. Los espacios que dejamos, los silencios, permiten que los espectadores piensen. En nuestro teatro de muñecos, las imágenes, los colores, la plástica, el movimiento, cuentan tanto o más que las palabras.

¿Para qué lo hago?, ¿Dónde voy a ir a parar?, ¿Qué pretendemos?, ¿Qué reflexión queremos provocar? Estaremos de acuerdo que el teatro debe hacer la sociedad más crítica, más solidaria, más tolerante, más abierta, más libre, más humana y más feliz, pero estos propósitos hay que concretarlos, crear una fábula con figuras que explique lo que nos pasa, que cree interrogantes, que muestre sin didactismo otros puntos de vista.

¿Cómo lo hago?, ¿Qué técnica?, ¿Qué gama de colores?, ¿Qué lenguaje?, Es muy gratificante oír reír al público, pero... ¿Es lo mejor?, ¿Lo más duradero?, ¿Lo que permanecerá en su corazón?



*Almogávares* (1993). Los Titiriteros de Binéfar. Dirección de Paco Paricio. Foto de Julián Falo.

El cine nos llega con un desparrame total de imágenes, de efectos y de parafernalias, pero las personas que acuden al teatro de títeres deben encontrar otra cosa. Creo haber encontrado una clave, consiste en la doble lectura que se produce al ver al titiritero construir su historia. Esa relación entre títeres y titiritero es algo específico de nuestro teatro. En nuestros espectáculos siempre el titiritero es un personaje atrapado en la historia que cuenta. La manipulación a la vista en *La fábula de la Raposa*, está justificada porque los titiriteros son los nietos del abuelo protagonista de la fábula. Hemos creado otros espectáculos en los que los titiriteros son gitanos, soldados, abuelos de una residencia, hasta diablos. Y esto es así porque hemos tratado de contestar a estas preguntas: ¿Quién es el titiritero? ¿Por qué cuenta ese relato?

Creo que los titiriteros en la actualidad, hemos de crear fábulas simples pero realizadas con esmero artesanal, todo lo contrario del «usar y tirar» de los grandes medios de comunicación. Debemos crear espectáculos que exijan la participación intelectual del público. Al público le gusta «atar cabos». No se lo des todo hecho. Otra máxima: Piensa complejo pero resuelve simple.

### 8. ¿Para quién lo hago?: El público



Foto del público de Los Titiriteros de Binéfar. Foto de Fran Amenxeiras.

El público ha sido en el teatro de títeres parte activa y viva de las comedias. Ahora por el prejuicio imperante a que nos condenaron las series didácticas de muñecos televisivos tenemos asignado de manera exclusiva el público infantil, pero en la tradición los niños han sido sólo una parte de nuestro público. Un buen espectáculo es para niños, para adultos y hasta para ciegos y sordos, si eso sucede es que tiene riqueza, ritmo, sentimiento, sentido ritual.

El titiritero tradicional no conocía la compleja dramaturgia de la doble lectura pero sabía como añadir nuevas escenas en las sesiones nocturnas para captar la atención de los adultos, intuía qué temas tocar para mantener prendida la llama de la atención de cada tipo de público, por dónde y cuándo alargar, acortar, provocar...

En ocasiones al ver un espectáculo actual de títeres pienso: «Éste titiritero ha creado el espectáculo pensando sólo en sus amigos. Éste cree que los niños son estúpidos, o este otro se le nota que trabaja en pubs o en garitos nocturnos».

Cuando creamos un espectáculo, debemos ya imaginarnos un público, pero hay que imaginarlo inteligente, sensible, despierto, culto. Muchos espectadores sólo conocen los títeres de la televisión y si tenemos la fortuna de que al fin acudan a nuestra función, hay que dismantelarles ese prejuicio, deben encontrar un arte vivo que les sorprenda, les conmueva, les haga pensar, es nuestra responsabilidad actual.

### 9. La calavera

Hicimos una gira en México. En Guanajuato, en la Casa de Diego Rivera habíamos visto un cuadro con unos grandes títeres, siluetas articuladas, en una escena de carnaval, supe que el famoso muralista mejicano, tuvo una compañera rusa, Angelina Beloff, que se interesó mucho por los títeres, incluso había escrito un libro: "Muñecos Animados" en 1945. Andábamos buscando ese libro por las librerías de viejo de la capital de México cuando al salir a la calle, en el bullicioso Zócalo, vimos a una vendedora de maracas de cartón. Allí estaba otro personaje clásico de la muñequería,

el contrapunto del viejo Polichinela; mirándonos directamente estaba la calavera, “La calaca” que dicen los mejicanos.

Se trata de un personaje clásico del teatro de muñecos, un arquetipo que la moda edulcorada proscribió de nuestros retablos. ¿Por qué ya no está en los retablos este viejo personaje? Como quiera que estábamos preparando un pequeño teatro en el Pirineo, en el pequeño pueblo de Abizanda, Pilar dijo: “A la entrada del teatro pondremos el sonajero y la calavera”.

Si en la cuna tenemos al sonajero, en los ritos de la muerte está la maraca-calaca, pues... ¿No es una maraca lo mismo que un sonajero?

Recientemente ha muerto Gerardo, el Maese del que yo fui Trujamán. Quiso ser enterrado con algunos de sus títeres. Ha sido esta práctica común de antiguos titiriteros. Deben creer que allí donde vayan habrán de alzarlos para explicar quién son. ¿O tal vez piensan que su alma ha quedado atrapada en los muñecos?

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS, P. y Paricio, P. *Títeres y titiriteros*. Zaragoza: Mira Editores, 2000.
- BELOFF, A. *Muñecos animados*. México: Ediciones de la Secretaría de Educación Pública, 1945.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Don Quijote*. Tomo 2, 12ª ed. Madrid: Cátedra, 1989.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, R. Prólogo en *Las Aventuras de Pinocho*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.



La calavera. Máraca Mexicana, juguete popular. Autor desconocido. Fondo de la Casa de los Títeres de Abizanda.

### Colaboradores da Móin-Móin N.10

**André Laliberté** – Marionetista, diretor artístico do Théâtre de l'Œil, Quebec, Canadá. Iniciou seus estudos sob a orientação de Micheline Legendre na Companhia Les Marionnettes de Montréal e ali atuou durante dez anos (1963-1973). Fundou com Francine Saint-Aubin o Théâtre de l'Œil em 1973.

E-mail: laliberte47@gmail.com

Site: www.theatredeloleil.qc.ca

**Claire Dancoisne** – Diretora teatral, atriz, dramaturga e co-fundadora do grupo Théâtre La Licorne em 1986, na França. Formou-se escultora na Escola de Belas Artes de Lille. Nos últimos 26 anos, dirigiu 22 peças teatrais e 10 eventos espetaculares utilizando máscaras, objetos e marionetes.

E-mail: groupes@theatrelallicorne.com

Site: www.theatre-lallicorne.fr

**Frank Soehnle** – Diretor teatral, marionetista, ator e confeccionador de bonecos para seus espetáculos. Fez a graduação e mestrado em Teatro de Bonecos na Academia de Música e Artes Performáticas de Stuttgart. Em 1991, fundou o seu grupo Figuren Theater Tübingen, Alemanha.

E-mail: figurentheater\_tuebingen@gmx.de

Site: www.figurentheater-tuebingen.de

**Ilka Schönbein** – Dançarina, marionetista, diretora teatral, fundadora do Theater Meschugge. Formou-se na Escola Nacional Superior de Música e das Artes do Espetáculo em Stuttgart, Alemanha. Estudou e trabalhou com o marionetista alemão Albrecht Roser. Ilka vive em Paris e com seus espetáculos circula pelas principais cidades da Europa.

E-mail: theatermeschugge@aol.fr

**Irina Niculescu** – Diretora teatral e mestre em Teatro pela Academia de Teatro, Cinema e Música da Charles University de Praga, República Tcheca. Começou sua carreira no Tandarica Theatre em Bucarest, Romênia. Ensinou Direção Teatral na Academy of Theater and Cinema (Bucarest), no Eugene O'Neill Theater Center (Estados Unidos) e no Instituto de Teatro de Sevilla (Espanha). Dirigiu espetáculos em diversos países da Europa e América. É membro da Comissão de Formação Profissional da UNIMA.  
E-mail: [inniculescu@gmail.com](mailto:inniculescu@gmail.com)

**Joan Baixas** – Artista visual e diretor teatral. É professor no Instituto de Teatro de Barcelona onde trabalha com teatro de marionetes e objetos. Foi diretor da companhia Teatre de La Claca (1967-1988) e encenou diversos espetáculos, trabalhando com importantes artistas como Joan Miró, Roberto Matta e Antonio Saura. Apresenta seus trabalhos em espaços como o Museu Guggenheim de Nova York e de Bilbao; Centre George Pompidou, de Paris; Modern Tate, de Londres; Sydney Opera House.  
E-mail: [joan@joanbaixas.com](mailto:joan@joanbaixas.com)  
Site: [www.joanbaixas.com](http://www.joanbaixas.com)

**Luiz André Cherubini** – Diretor teatral e ator formado em Direção Teatral pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio) e em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É um dos fundadores do Grupo Sobrevento, Companhia Teatral especializada em Teatro de Bonecos e de Animação. O Sobrevento tem sua sede na cidade de São Paulo e é hoje um dos grupos mais importantes de Teatro de Animação do Brasil.  
E-mail: [grupo@sobrevento.com.br](mailto:grupo@sobrevento.com.br)  
Site: [www.sobrevento.com.br](http://www.sobrevento.com.br)

**Maria Grazia Cipriani** – Diretora teatral, dramaturga e fundadora, juntamente com Graziano Gregori, do Teatro Del Carretto, em 1983. O grupo tem sua sede no Teatro Del Giglio, na cidade de

Lucca, Itália. As produções artísticas do Grupo sob a direção de Maria Grazia foram agraciadas com diversos importantes prêmios dentro da Itália e em outros países da Europa.

E-mail: [info@teatrodelcarreto.it](mailto:info@teatrodelcarreto.it)

Site: [www.teatrodelcarretto.it](http://www.teatrodelcarretto.it)

**Paco Parício** – Diretor teatral, titeriteiro, dramaturgo. Em 1985 fundou, juntamente com Pilar Amorós, a Companhia Los Titiriteros de Binéfar, Espanha. Hoje, a Cia. é formada por 14 artistas. Encenou 30 espetáculos e se apresentou em mais de 40 países. Em 2009, recebeu o Premio Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud. Publicou diversos artigos e livros, dentre os quais se destacam: *Títeres y titiriteros – el lenguaje de los títeres* (2005); e *Títeres y demás parientes* (2006).

E-mail: [titiriteros@titiriteros.com](mailto:titiriteros@titiriteros.com)

Site: [www.titiriteros.com](http://www.titiriteros.com)

**I Nyoman Sedana** – Doutor em Teatro pela Universidade de Georgia (2002), Mestre em Teatro pela Universidade de Brown (1993). Diretor teatral e professor no Indonesian Arts Institute, em Denpasar. Suas pesquisas sobre a tradição do teatro de bonecos são apoiadas por diversas instituições asiáticas, como a Universidade Nacional de Singapura.

E-mail: [sedanaphd@yahoo.com](mailto:sedanaphd@yahoo.com)

**Venício Fonseca** – Fundador do Grupo Moitará juntamente com Erika Retzl. Atua como diretor-pesquisador, roteirista, encenador, ator e mascareiro. Desde 1988, o grupo vem desenvolvendo uma pesquisa sobre a dramaturgia do ator, sua arte e sua técnica, com a linguagem da Máscara Teatral. Em sua sede, no Rio de Janeiro, o Grupo Moitará realiza encontros e intercâmbios contribuindo com o trabalho de grupos, artistas e pesquisadores, nacionais e estrangeiros, dos vários segmentos das artes.

E-mail: [contato@grupomoitara.com.br](mailto:contato@grupomoitara.com.br)

Site: [www.grupomoitara.com.br](http://www.grupomoitara.com.br)



**Yael Rasooly** – Atriz e diretora teatral. Nascida em Jerusalém em 1983, Rasooly estudou canto clássico, indo estudar teatro em Londres, e depois na Escola de Teatro Visual de Jerusalém. Desde 2006, vem criando seu trabalho independente em teatro. Suas peças circulam pelos principais festivais da Europa, como o de Avignon e o de Charleville-Mézières.

E-mail: [yaelrasooly@gmail.com](mailto:yaelrasooly@gmail.com)

Site: [www.yaelrasooly.com](http://www.yaelrasooly.com)

## Publique seu artigo na Móin-Móin

Se você tem um texto inédito para a nossa revista, envie-nos. Ele será apreciado pelo nosso conselho editorial e poderá ser publicado.

Os textos deverão seguir o seguinte padrão de apresentação:

1. Artigos – Mínimo de 8 e máximo de 15 laudas.
2. Solicita-se clareza e objetividade nos títulos.
3. O artigo deverá conter no mínimo quatro fotos para abertura (a parte), resumo e palavras-chave.
4. A formatação de seu trabalho de acordo com a padronização abaixo vai garantir a melhor compreensão de seu texto: Fonte: Times New Roman. Tamanho 12. Parágrafo: com recuo. Espaço entre linhas 1,5. Títulos de obras, revistas, etc.: itálico. Nomes de eventos: entre aspas. Citações: entre aspas.
5. As colaborações devem incluir brevíssima apresentação do autor, logo após o título, visando a situar o leitor, de no máximo 4 linhas.
6. A parte, o colaborador deve enviar uma autorização assinada para a publicação do texto, fotos ou desenhos. Caso inclua materiais gráficos da autoria de terceiros, e indispensável o aceite destes, assim como uma legenda de identificação.
7. Bibliografia: deve ser acrescentada após as notas, de acordo com as normas da ABNT.
8. Enviar uma cópia para o e-mail: [moinudesc@gmail.com](mailto:moinudesc@gmail.com)
9. Telefone e/ou e-mail para eventuais contatos.
10. Indicação de publicação anterior do trabalho: data, local, título, assim como tratamento literário ou científico original.
11. O envio do artigo original implica na autorização para publicação, tanto na forma impressa como digital da revista.

**Revista Móin-Móin Nº 1****O ator no Teatro de Formas Animadas**

16 x 23 cm/192 páginas

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 Beltrame. 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 Nº 2****Tradição e modernidade no Teatro de Formas Animadas**

16 x 23 cm/224 páginas

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 à 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 Loreface, Izabela Brochado, Marcos Malafaia e Wagner Cintra.

**Revista Móin-Móin Nº 3****Teatro de Bonecos Popular Brasileiro**

16 x 23 cm/248 páginas

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 3 de março do ano de 2007. As reflexões sobre o teatro de bonecos popular no Brasil são feitas por Fernando Augusto Gonçalves Santos, Izabela Brochado, Adriana Schneider Alcure, Mariana de Oliveira, Altimar Pimentel, Ricardo Canella, Tácito Borralho, Valmor Níni Beltrame, Milton de Andrade e Samuel Romão Petry. O Kasperle — teatro de bonecos popular alemão que emigrou para as cidades de Pomerode e Jaraguá do Sul, em Santa Catarina —, aparentemente “fora de lugar”, é apresentado por Ina Emmel e Mery Petty, que dedica seu texto à marionetista Margarethe Schlünzen, a sra. Móin-Móin.

**Revista Móin-Móin Nº 4****Teatro de Formas Animadas Contemporâneo**

16 x 23 cm/282 páginas

A quarta edição da Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas – procura, através da escolha desse tema, refletir e compreender as mudanças

que o Teatro de Formas Animadas vem sofrendo nas últimas décadas. Essa discussão é enriquecida com artigos de brasileiros e estrangeiros. Entre os brasileiros, temos: José Ronaldo Faleiro (UDESC); Felisberto Sabino da Costa (USP); Mario Piragibe (UNIRIO); Osvaldo Gabrieli (XPTO-SP) e Humberto Braga (Produtor Cultural-RJ). E os estrangeiros: Dominique Houdart (Paris); Fabrizio Montecchi (Itália); Hadas Ophrat (Jerusalém); Béatrice Picon-Vallin (CNRS-Paris); Penny Francis (Londres); Jorge Dubatti (Buenos Aires); Gerardo Bejarano (UNA-Costa Rica).

**Revista Móin-Móin Nº 5****Teatro de Formas Animadas e suas relações com as outras artes**

16 x 23 cm/227 páginas

A Revista Móin-Móin nº 5 traz a partir do seu tema central questões e discussões sobre a pluralidade e hibridação do teatro de formas animadas que evidenciam, de um lado, as transformações ocorridas no modo de pensar e praticar essa arte nos últimos anos e, de outro, a importância do teatro de animação no teatro contemporâneo. Os diversos artigos comprovam que as fronteiras entre as artes, hoje, mais do que em qualquer outro momento da sua história, têm seus limites cada vez menos definidos e se entrecruzam em teias complexas. Os articulistas são pesquisadores, diretores teatrais e professores, tanto do Brasil como do exterior: Brunella Eruli, Luiz Fernando Ramos, Cariad Astles, Darci Kusano, Marcos Magalhães, John Bell, Philippe Genty, Joan Baixas, Aleksandar Sasha Dundjerovic, Renato Machado, Ana Maria Amaral e Leszek Madzik.

**Revista Móin-Móin Nº 6****Formação Profissional no Teatro de Formas Animadas**

16 x 23 cm/200 páginas

A Revista Móin-Móin nº 6 pretende enriquecer o debate sobre as variadas maneiras como se processa a formação profissional do artista que trabalha com teatro de formas animadas ou do jovem artista que opta pela profissão nessa arte. São 11 artigos que buscam sistematizar práticas e iniciativas que vêm acontecendo em diferentes pontos do Brasil, tanto no interior dos grupos de teatro quanto em instituições culturais e universidades. A edição também privilegia o leitor com quatro estudos de pedagogos do teatro de animação de outros três países. Os colaboradores são: Ana Alvarado (Argentina); Ana Maria Amaral – SP; Claire Hegeen (França); Cíntia de Abreu – SP; Felisberto Costa – SP; Henrique Sitchin – SP; Humberto Braga – RJ; José Parente – SP; Magda Modesto – RJ; Marek Waszkiel (Polônia); Margareta Niculescu (França) e Paulo Balardim – RS.

**Revista Móin-Móin Nº 7****Cenários da criação no Teatro de Formas Animadas**

16 x 23 cm/243 páginas

A Revista Móin-Móin nº 7 apresenta uma ampla discussão sobre o que vem sendo produzido no teatro de formas animadas no Brasil nos dez primeiros anos do século XXI. Os artigos discutem temas como a multiplicação de festivais e eventos que tem dado grande visibilidade a essa arte; o fortalecimento e a consolidação do trabalho de grupos de teatro revelando o aprofundamento e o domínio da linguagem do teatro

de animação; a hibridação de espetáculos que, cada vez mais, rompem as fronteiras do teatro de bonecos; a “contaminação” do teatro de atores com elementos da linguagem do teatro de animação; o mercado, as leis de fomento à produção, entre outros temas. Os colaboradores são: Adriana Schneider Alcure (UFRJ); Amabilis de Jesus (FAP); Ana Paula Moretti Pavanello Machado e Gilmar Moretti (SCAR); Carlos Augusto Nazareth (CEPETIN); Caroline Holanda (UNIFOR); Fábio Medeiros (USP); Ipojuca Pereira (USP); Kely de Castro (TRUKS – SP); Luís Artur Nunes (UNIRIO); Miguel Vellinho (UNIRIO); Osvaldo Anzolin (UFPB); Sandra Meyer Nunes (UDESC); Sandra Vargas (UNIRIO); Zilá Muniz (UDESC).

#### **Revista Móin-Móin Nº 8**

##### **Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas**

16 x 23 cm/244 páginas

A Revista Móin-Móin nº 8 elegeu como tema central: Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas. O assunto é instigante e colabora para preencher a lacuna que, todavia, persiste nos crescentes estudos sobre Teatro de Formas Animadas no Brasil. A escolha deste tema qualifica o debate na perspectiva de contemplar a dramaturgia em seus variados aspectos: o texto, o corpo, a luz, o espaço, os materiais, os sons, etc., e agrega não apenas o que se refere ao campo ficcional, mas também se articula às questões que ultrapassam a esfera da construção do espetáculo, rompendo, muitas vezes, as fronteiras entre ficção e realidade. Estes são os autores dos artigos desta edição: Mauricio Kartun (Argentina); John Bell (EUA); Didier Plassard (França); Christine Zurbach (Portugal); Miguel Oyarzún Pérez (Argentina); Toni Rumbau (Espanha); e os brasileiros: Felisberto Sabino da Costa, José Da Costa, Almir Ribeiro, Humberto Braga, Irley Machado, Roberto Gorgati, Izabela Brochado, Kaise Helena T. Ribeiro e entrevista com Magda Modesto.

#### **Revista Móin-Móin Nº 9**

##### **Teatro de Sombras**

16 x 23 cm/244 páginas

A Revista Móin-Móin nº 9 elegeu o tema Teatro de Sombras, uma das mais antigas manifestações teatrais do Oriente. O interesse por essa arte vem crescendo de modo significativo no Brasil nos últimos anos. Isso é possível confirmar quando se observa a existência de grupos dedicados a essa arte em diferentes Estados do País. Diversas perguntas estimularam a produção dos textos que integram a presente edição: existem diferenças entre o espetáculo de teatro de sombras e o espetáculo de teatro com sombras? Que mudanças vêm acontecendo no modo de fazer Teatro de Sombras tanto em seus aspectos técnicos quanto no modo de pensar conceitualmente este teatro? As grandes tradições do Teatro de Sombras influenciam processos criativos contemporâneos? Existem saberes próprios dessa linguagem que o ator precisa dominar para praticar e criar no Teatro de Sombras? A Revista conta com a colaboração do escritor Eduardo Galeano (Uruguai); Fabrizio Montecchi (Itália); Maryse Badiou (Espanha); Meher Contractor (Índia); Metin And (Turquia); Erica Lou (China) e dos brasileiros Ronaldo Robles e Sílvia Godoy; Alexandre Fávero; Guilherme Francisco de Oliveira Júnior, Fabiana Lazzari de Oliveira; Emerson Cardoso Nascimento.

### **Para solicitar 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) 32752670

Jaraguá do Sul – SC

Home page: [www.scar.art.br](http://www.scar.art.br)

E-mail: [scar@scar.art.br](mailto:scar@scar.art.br)

[www.designeditora.com.br](http://www.designeditora.com.br)

E-mail: [atendimento@designeditora.com.br](mailto:atendimento@designeditora.com.br)

*Edição e distribuição* [www.designeditora.com.br](http://www.designeditora.com.br)  
*Tipologia* Adobe Garamond  
*Impressão* Nova Letra



## Uma publicação



## Apoio

