

PESQUISA NO TEATRO
DE FORMAS ANIMADAS

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

ANO 12 - NÚMERO 16 - 2016 - ISSN 1809-1385

Cariad Astles
Inglaterra

Cristina Grazioli
Itália

Francisco J. Cornejo
Espanha

Horacio Tignanelli
Argentina

José Alberto Ferreira
Portugal

Katty Foley
EUA

Mario Piragibe
Brasil

Philippe Choulet
França

Patrice Freytag
Canadá

**Valeria Correa Rojas
e Camila Landon Vío**
Chile



MÓIN-MÓIN

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

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE
TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

Realização

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

MINISTÉRIO DA
CULTURA



ScaA
Sociedade Cultura Artística

UDESC
UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE
SANTA CATARINA

ppgt Programa de
Pós-graduação
em Teatro
CEART - UDESC

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

Editores:

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

Conselho Editorial:

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 do Pernambuco (UFPE)

Marcos Malafaia
Giramundo Teatro de Bonecos (Belo Horizonte)

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

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

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

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

**PESQUISA NO TEATRO
DE FORMAS ANIMADAS**



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 Antonio Moretti – SCAR

Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame – UDESC

Coordenação Editorial: João Chiodini (Design Editora)

Estudantes Bolsistas: Antonio Cesar Maggioni, Guilherme Raphael Caldeira

Diagramação: Beatriz Sasse

Capa: *Sacy Pererê: A Lenda da Meia-Noite* (2002). Cia. Teatro Lumbra de Animação. Dirigido por Alexandre Fávero. Foto de Alexandre Fávero.

Página 3: Ensaio de *Soplo* (2016). OANI Teatro. Direção de Marin Echeverría. Foto de Toinette Chaudron.

Página 5: *Le Voyage de Tchekhov à Sakhaline* (2013). ARCMQ. Direção Patrice Freytag. Foto de Patrice Freytag

Página 6: *Iara o encanto das águas* (2012). Cia. Lumiatto Teatro de Formas Animadas, Brasília – DF. Direção de Alexandre Fávero. Foto de Diego Bresani.

Móin – Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas.
Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 12, v. 16, novembro, 2016.

Periodicidade semestral
v. 16, ano 12, novembro, 2016.
ISSN 1809-1385
M712

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

CDD 792

SUMÁRIO

MÓIN-MÓIN 16

PESQUISA NO TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

A pesquisa no Teatro de Animação: à guisa de apresentação

Valmor Níni Beltrame e Gilmar Antonio Moretti, 10

Pontos críticos e equilíbrios dinâmicos: estudar a História do Teatro de Figura

Cristina Grazioli, 16

Punti critici ed equilibri dinamici: studiare la Storia del Teatro di Figura

Cristina Grazioli, 39

Pesquisa sobre teatro de formas animadas: entre mundos

Cariad Astles, 54

Puppetry research: between worlds

Cariad Astles, 70

O Castelet Eletrônico, um espaço tecnológico a serviço da marionete

Patrice Freytag, 78

Le castelet électronique, un espace technologique au service de la marionnette

Patrice Freytag, 104



El artista creador y el investigador académico: placeres y peligros de jugar con los títeres

Francisco J. Cornejo, 121

Pesquisa transcultural: experiências com *wayang golek* sudanês de Java Ocidental

Kathy Foley, 136

Cross cultural research: experiences in sundanese wayang golek of West Java

Kathy Foley, 150

O património sem mestre

José Alberto Ferreira, 158

A heurística de um marionete, à maneira de Francis Ponge

Philippe Choulet, 174

L'heuristique d'une Marionnette, à la façon de Francis Ponge

Philippe Choulet, 189

O Teatro de Animação e a pesquisa acadêmica: um apanhado de apontamentos, desafios e dúvidas

Mario Piragibe, 198

Teatro Científico: la transposición dramática de un conflicto cognitivo

Horacio Tignanelli, 216

Bitácora de proceso: laboratorio para el Teatro de las Formas Animadas

Camila Landon Vío y Valeria Correa Rojas, 231





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

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

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

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

A Pesquisa no Teatro de Formas Animadas: à guisa de apresentação

A Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, nesta edição de nº 16, elegeu o tema: Pesquisa no Teatro de Formas Animadas. A proposta é explorar e aprofundar a ideia de pesquisa como investigação e produção de conhecimentos, de saberes indispensáveis para a prática e para a reflexão teatral. O ingresso do teatro de bonecos nas Universidades brasileiras é relativamente recente, se inicia na metade da década de 1970 e vai se expandindo de modo significativo, sobretudo a partir dos anos 2000. A pesquisa vinculada aos Programas de Pós-Graduação em Teatro de Formas Animadas é ainda mais recente. No entanto, já é possível registrar um movimento consistente e relevante, de modo a nortear a discussão na presente edição da Revista.¹

É possível afirmar que a pesquisa sobre Teatro de Formas Animadas no Brasil se realiza em diferentes segmentos: no interior dos

¹ Em maio de 2015, o Grupo de Estudos sobre Teatro de Animação da Universidade de Santa Catarina –Udesc concluiu o levantamento sobre dissertações e teses defendidas sobre este tema em Programas de Pós-Graduação no Brasil e constatou a existência de 65 pesquisas aprovadas nestes cursos. É importante evidenciar que o levantamento se limitou a identificar as pesquisas cujos temas versavam sobre teatro de animação brasileiro em suas diferentes manifestações.

grupos de teatro, por iniciativas pessoais de artistas e interessados, em diversas universidades brasileiras que, nas últimas décadas, passaram a apoiar estudantes e pesquisadores com investigações sobre esse tema em seus Programas de Pós-Graduação. Sandra Rey, ao estudar a pesquisa em poéticas visuais, diferencia a *pesquisa em arte* da *pesquisa sobre arte*. Ela afirma que a *pesquisa em arte* dá ênfase ao processo de criação do artista, orientando sua pesquisa a partir do processo de instauração de seu trabalho, assim como a partir das questões teóricas e poéticas suscitadas pela sua prática. Já a *pesquisa sobre artes* e centra na história, teoria e crítica, referenciando as pesquisas que envolvem o estudo da obra de arte a partir do produto final, seus processos de significação e códigos semânticos, bem como seus efeitos no contexto social e seus processos de legitimação e circulação (REY, 1996, p.81)².

Em consonância com as ideias desta autora, acreditamos que analisar a prática da pesquisa em teatro sob esta perspectiva certamente ajuda a compreender a nossa produção atual. Ao diferenciar o “em” do “sobre” arte, percebemos diferentes modos de realizar a pesquisa. No entanto, é curioso observar que, em Teatro de Formas Animadas, as fronteiras entre a pesquisa no grupo de teatro e a pesquisa na universidade são cada vez mais tênues e tendem a se complementar.

As pesquisas realizadas no interior dos grupos de teatro são motivadas pelos variados processos que envolvem a criação de espetáculos. A incursão do grupo no espaço da pesquisa cênica ocorre nas experimentações realizadas com o intuito da montagem teatral. Os procedimentos utilizados nessa dinâmica são muito particulares, pois dependem de inúmeros fatores, tais como o modo de organização de seus integrantes e colaboradores, as relações estabelecidas com os mecanismos de financiamento, patrocínios e apoios, os meios disponíveis na infraestrutura, recursos humanos do grupo e o tempo estabelecido para isso, entre outros aspectos.

² Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul –UFRGS, In: *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre pesquisa em Poéticas Visuais*. Porto Alegre, V.7, n.13, p.81-95, nov.1996.

Na perspectiva artística, muitas vezes as contribuições criativas individuais se mesclam num coletivo e se desdobram em novas ações que vão compor uma poética específica. Deste modo, intuir, imaginar e fantasiar, bem como compartilhar experiências e ideias são componentes indispensáveis para propiciar descobertas. No processo criativo, quase sempre se estabelece um constante ir e vir entre a cena e as fontes de informação, coleta de dados e referências teóricas que apoiam o trabalho. Humberto Braga há muito tempo acompanha inúmeros grupos e evidencia aspectos que merecem atenção. Segundo o autor:

É interessante observar, por exemplo, como os grupos de teatro de bonecos sistematizam um trabalho processual. Guardam o sentido de um núcleo agregador de aptidões várias e que se somam no resultado artístico final, talvez pela indispensabilidade de conhecimentos específicos como a produção artesanal, ou pela necessidade de fabricar o personagem com as mãos e depois levá-lo à cena imbuído de toda a carga sensível (1997, p.55)³.

Hoje, de forma cada vez mais frequente, vemos os grupos sistematizarem os saberes construídos nos processos de montagens dos espetáculos, acumularem conhecimentos indispensáveis para seguir trabalhando e, ao mesmo tempo, formarem novos profissionais. Estes saberes, nem sempre sistematizados na forma de discurso racional, são assimilados na con(vivência) com artistas e técnicos durante as etapas de criação e ensaios. O modo de divulgar o resultado dessas investigações é, quase sempre, o próprio espetáculo. Apesar de essas pesquisas serem realizadas tacitamente, notamos que, nos últimos anos, muitos grupos passaram a registrar e a sistematizar seus processos de criação, disponibilizando farto material no formato de textos e imagens em suas páginas e sites na internet. Ao tornar este material acessível ou ao fazer a *pesquisa em arte*, o grupo, além de mostrar seu modo de trabalho e

³ BRAGA, Humberto. O teatro de bonecos e a Fundacen. In: *Revista Continente Sull' Sur* n.5. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1997.

resultados obtidos, contribui com uma importante fonte de dados para a realização de outras pesquisas, sobretudo para pesquisas que se realizam no âmbito das universidades.

Registramos também a pesquisa desenvolvida por iniciativas pessoais, que eventualmente são financiadas por órgãos de fomento ou são realizadas com recursos do próprio autor pesquisador. Estes estudos resultam em publicações que colaboram para a ampliação dos conhecimentos sobre um tema que nasce da curiosidade do próprio autor.

Já as pesquisas elaboradas dentro das universidades se caracterizam pela sistematização do conhecimento organizado em forma de discurso verbal e escrito, geralmente orientadas por um professor ou discutidas em grupos de pesquisa ou programas de extensão, buscando referenciais teóricos que contribuam para a análise dos fenômenos práticos da arte. Eventualmente, a pesquisa, na universidade, também pode ocorrer pela investigação prática, mas quase sempre tornam-se indispensáveis a revisão bibliográfica e o exercício da reflexão por meio de produção textual. As pesquisas na universidade podem ocorrer em diferentes níveis, tanto na graduação como na pós-graduação. Entre eles, temos os trabalhos de conclusão de curso – TCCs (graduação), as monografias (especialização), as dissertações (mestrado), as teses (doutorado) e estágios pós-doutorais. Paralelamente, são realizadas pesquisas por professores que integram o corpo docente fixo das universidades, o que tem contribuído para ampliar o conhecimento e estimular novas pesquisas, uma vez que os docentes mantêm os grupos de pesquisa e envolvem estudantes de diferentes níveis com reuniões regulares de estudos.

A pesquisa acadêmica sobre Teatro de Animação no contexto brasileiro é revestida de certa peculiaridade, pois a maioria dos pesquisadores que hoje nela atuam não abandonam a encenação de espetáculos. Muitos, antes de serem professores universitários, atuavam e, mesmo depois de ingressarem na vida acadêmica, continuam criando espetáculos. São professores-artistas que conjugam o fazer artístico com a produção teórica, demonstrando

que a prática alimenta a pesquisa, e esta, por sua vez, redefine a prática. O que se observa é que eles pesquisam simultaneamente nestas duas instâncias: a pesquisa *em arte e sobre arte*. Por meio desta dupla via, que estimula o fluxo teoria-prática, surgem potentes conexões entre ensino, pesquisa e extensão universitárias. No entanto, o vínculo com a academia quase sempre desacelera o processo de criação de espetáculos, e isso se deve, na maioria dos casos, à carga burocrática diária que a universidade exige do professor. Apesar disto, identificamos que a dedicação para a encenação não é abandonada. Aliás, a criação e a apresentação de espetáculos teatrais qualificam as pesquisas no sentido de serem estudos com consistentes vínculos com a realidade da produção e da circulação do Teatro de Formas Animadas no País.

Reunimos na presente edição um conjunto de dez artigos que refletem sobre a pesquisa em Teatro de Animação sob diferentes abordagens. São textos que apresentam resultados de pesquisas já efetuadas ou em andamento e refletem sobre procedimentos metodológicos utilizados por artistas, por professores-artistas e por pesquisadores. Assim, os artigos contribuem para que o leitor possa conhecer e pensar sobre como se faz pesquisa no grupo de teatro, na universidade, no atelier e na sala de ensaio.

Nesta edição, contamos com a valiosa colaboração de Cariad Astles, da Universidade de Londres (Inglaterra); Cristina Grazioli, da Università di Padova (Itália); Francisco J. Cornejo, da Universidad de Sevilla (Espanha); Horacio Tignanelli, da Compañía Teatral Ad Hoc, de Buenos Aires (Argentina); José Alberto Ferreira, da Universidade de Évora (Portugal); Kathy Foley, da Universidade da Califórnia, Santa Cruz (EUA); Mario Piragibe, da Universidade Federal de Uberlândia – UFU (Minas Gerais – Brasil); Philippe Choulet, da Université de Strasbourg (França); Camila Landon Vío e Valeria Correa Rojas, da Compañía OANI de Teatro, Valparaíso (Chile) e Patrice Freytag, da Université Laval (Quebec – Canadá).

Nas próximas páginas, o leitor poderá perceber o engajamento prazeroso dos pesquisadores nos trabalhos que realizam, pois os

textos evidenciam a paixão pelo ato de pesquisar, que, cada vez mais, se indissocia do ato de criar.

Acreditamos que a presente edição vai colaborar com o estímulo e o refinamento das pesquisas que são realizadas sobre Teatro de Formas Animadas em nosso país.

Agradecemos ao programa de apoio ao teatro de bonecos desenvolvido no Teatro Duse, na Casa de Paschoal Carlos Magno, da Funarte, pelo financiamento da impressão desta edição. Muito obrigado.

Valmor Níni Beltrame
UDESC

Gilmar Antonio Moretti
SCAR

Pontos críticos e equilíbrios dinâmicos: estudar a História do Teatro de Figuras¹

Cristina Grazioli
Università di Padova² (Itália)



Maurizio Nannucci, *All Art has been contemporary*, Berlim: Altes Museum, 2005.

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

² Em agosto de 2015, Miguel Vellinho, professor da Unirio e membro do Conselho Editorial da *Revista Móin-Móin*, convidou a profa. dra. Cristina Grazioli para escrever o presente artigo. Na oportunidade, a professora ministrava o Seminário “Dramaturgia da Luz” no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, no âmbito do Acordo de Cooperação Acadêmica Internacional, firmado em 2013, entre a Universidade de Pádua (UNIPD) e a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), cujos Aditivos em Artes Cênicas/Teatro são coordenados pela profa. dra. Beti Rabetti desde o final de 2013. Informações detalhadas sobre a missão da profa. Grazioli no Brasil, incluídas ementas e bibliografia das aulas/conferências, podem ser acessadas em: <http://www2.unirio.br/unirio/cla/teatro/esteticateoriateatro/eventos>.

Ou escrever para riopadova@gmail.com. Destacamos a importância das relações interacadêmicas, sistemáticas e de longa duração entre grupos de pesquisadores brasileiros e italianos do teatro para o aprofundamento de estudos e a realização de pesquisas. (Nota dos editores elaborada com dados fornecidos pela profa. dra. Beti Rabetti).



Giorgio De Chirico, Tábulas para *Siepe a Nordovest* de Massimo Bontempelli, desenho a lápis reproduzido em fototípia (edições de “Valori Plastici”, 1922), extraído de Massimo Bontempelli, *Siepe a nordovest*. Roma: Stock, 1924.



Giorgio De Chirico, Tábulas para *Siepe a Nordovest* de Massimo Bontempelli, desenho a lápis reproduzido em fototípia (edições de “Valori Plastici”, 1922), extraído de Massimo Bontempelli, *Siepe a nordovest*. Roma: Stock, 1924.

Resumo: Estas notas propõem algumas reflexões sobre problemas e modalidades que a pesquisa no âmbito dos Teatros de Figuras comporta. Longe de esgotar o assunto, o artigo pretende oferecer uma contribuição parcial com foco nas peculiaridades desses estudos, mas também afirmar a necessidade de uma maior contextualização no panorama da historiografia teatral. Sendo obviamente impossível afirmar princípios válidos acima das especificidades nacionais, tentei extrapolar de minha experiência pessoal considerações úteis para serem confrontadas com outros contextos, reafirmando a exigência de pôr em relação os sujeitos que atuam nesses setores, sejam eles acadêmicos, sejam artísticos ou, de modo geral, envolvidos na gestão do patrimônio cultural.

Palavras-chave: Teatro de Figuras. Historiografia teatral. Pesquisa. Memória.

Abstract: These notes propose some reflections on issues and modalities that the research on Puppet Theatre entails. Far from exhausting the subject, this article aims to provide a partial contribution focused on the peculiarities of these studies, but also to affirm the need for greater contextualization in the panorama of theater historiography. Although it is obviously impossible to state valid principles beyond national circumstances, I tried to bring from my personal experience helpful considerations to be confronted to other contexts, reaffirming the requirement to relate the subjects who work in these sectors, whether academic, artistic or generally involved in the management of cultural heritage.

Keywords: Puppet Theatre. Theatrical historiography. Research. Memory.

All art has been contemporary.
(Maurizio Nannucci, 1999)

Histórias do teatro ou História dos teatros?³

Partamos de um pressuposto aparentemente óbvio: ocupar-se da História do Teatro de Figuras significa ocupar-se de História do Teatro. Ou seja, em grande parte, implica enfrentar de modo rigoroso as mesmas questões historiográficas e metodológicas. Há, depois, como para todo objeto de pesquisa, determinadas peculiaridades relacionadas às especificidades daquele território particular. É preciso, então, distinguir entre as problemáticas que investem o teatro como um todo e as específicas, que se põem diante do Teatro de Figuras. Assim, o estudo e a pesquisa (e o nosso discurso) se articularão numa passagem contínua entre as reflexões que “constituem” o fenômeno espetáculo (e, necessariamente, *também* as figuras) e as reflexões que são peculiares de tal âmbito. Tentaremos aqui ter em mente esse duplo percurso e não confundir pressupostos com implicações.

Múltiplos e complexos são os problemas ligados às questões de pesquisa, estudo e didática dedicados ao teatro de marionetes (ou melhor, aos teatros de marionetes). Oferecemos aqui apenas alguns aspectos emblemáticos para exemplificar uma série de questionamentos. As categorias envolvidas, que devemos levar em consideração nestas notas – mesmo quando não explicitamente analisadas –, são os estudiosos (inclusive no papel de docentes que se dirigem a estudantes), os artistas, os críticos e os espectadores.

Uma questão que deve ser analisada, desde já, é evocada pela própria expressão “Teatro de Figuras”: apesar de ter histórias diversas nos diferentes contextos nacionais e culturais, um dado co-

³ As considerações que seguem não têm pretensão alguma de esgotar o assunto, mas sim de propor alguns pontos de partida para analisar questões de caráter geral. Enfrentando um tema tão amplo como este, por motivos compreensíveis, irei me referir principalmente ao contexto italiano, com algumas referências mais amplas às realidades que pude examinar diretamente.

mum é o fato de ser uma expressão relativamente recente, adotada, em geral, na segunda metade do século XX (na Itália, foi cunhada em 1979⁴). Indica, portanto, um objeto de pesquisa que, entendido em sentido estrito, não existe nos séculos anteriores. Como objetivo de estudo, entretanto, contém em seu interior motivos que podem ser considerados em sua relação com fenômenos gerais e episódios que ocorreram através dos tempos ou, em certos casos, podem ser sua “evolução” natural. Para dar um exemplo vistoso, a ópera de Mimmo Cuticchio (e a sua reinvenção da tradição) certamente pode ser inserida no panorama das “Figuras”, mas não é possível estudá-la sem levar em conta a história da *Opera dei pupi* sicilianos⁵.

Não há dúvida de que a historiografia sobre o Teatro de Figuras seja um terreno espinhoso. E, apesar de a História do Teatro ser uma disciplina academicamente jovem (tem menos de um século nos países de língua alemã e pouco mais de meio século na maior parte dos outros países europeus), mostrou certa abertura no momento de sua afirmação. Entre os anos cinquenta e sessenta do século XX, os estudos ainda são raros⁶, mas a *Enciclopedia dello Spettacolo* (1954–1962), um verdadeiro “monumento” (italiano, com indubitável valor internacional) às novas disciplinas do espetáculo, não transcura o universo de bonecos, marionetes, sombras e *pupi*. Não faltam aproximações, mas no contexto daquele empreendimento monumental e, consideradas

⁴ No contexto de uma mostra curada por Fiorenza Bendini, *Il Teatro di Figure fra tradizione e sperimentazione*. Firenze, 1979; ver A. Attisani, Teatri possibili, in “Quaderni di Teatro” (Fingere figure), 31, 1986, p. 17-37 : 27, nota 12. Em 1981, foi fundado o Centro Teatro di Figura de Ravenna.

⁵ Vejam-se, em especial, os acurados estudos de Valentina Venturini (entre outros, *Dal cunto all'opera dei pupi. Il teatro di Mimmo Cuticchio*. Roma: Dino Audino, 2003).

⁶ Limitamo-nos a assinalar um ponto de referência nesse tema: Roberto Leydi; Renata Mezzanotte Leydi, *Marionette e burattini. Testi dal repertorio classico italiano del Teatro delle marionette e dei burattini con introduzione, informazioni, note*. Milano: Avanti, 1958.

as devidas proporções, é notável a atenção dada pela enciclopédia a esse universo, se comparada à de hoje⁷.

Mas, depois dessa gloriosa aventura enciclopédica, o interesse parece não se manter alimentado, e a historiografia teatral continua a marginalizar os gêneros ditos “menores”, “parateatrais”, “populares”; adjetivos que, embora encontrem justificativas em contextos específicos, parecem ter sido cunhados para evitar definir esses gêneros como “teatro”. Isto não é justo nem com eles nem com os outros gêneros de espetáculo. Pelo contrário, o teatro, posto como um vaso comunicante entre essas formas, disposto a oferecer e a acolher instrumentos e poéticas, só pode se beneficiar dessa interação (assim como o Teatro de Figuras). E também a historiografia.

O momento de maior interesse em âmbito italiano é o da experimentação entre os anos setenta e oitenta do século XX: algumas revistas de estudos dedicaram números específicos a Marionetes e Figuras, ampliando o olhar para a compreensão de gêneros e técnicas diversas; difunde-se a concepção da Marionete como paradigma para o ator, já antecipada no início do século XX. Mas, mesmo depois dessa abertura, os estudos voltaram a limitar o acesso a esses fenômenos complexos. Em relação ao enorme impulso dos estudos teatrais das últimas décadas, são poucos os aprofundamentos científicos dedicados a esses territórios⁸; muito mais que em outros âmbitos, reina ainda uma con-

⁷ Silvio D’Amico (org.). *Enciclopedia dello Spettacolo*. Roma: Sansoni-Le Maschere, 1954–1962; fundada por Silvio D’Amico, mas confiada a uma equipe extraordinária de responsáveis e colaboradores. O tema *Burattino*, assinado pela redação, e tratado também em *Cecoslovacchia, Francia, Germania, Austria, Gran Bretagna, Italia, Russia*; o tema *Marionetta* (de Alessandro Brissoni) também em *Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Italia e URSS; Ombre* (redação; para a França, Daniel Bernet; para a Alemanha, Hans Knudsen; além disso, nos itens *Cina e Indonésia*; o tema *Karagöz*, assinado por Ettore Rossi; *Fantocci* (cinema) assinado pela redação; *Opera dei Pupi* (Alessandro Brissoni); além de muitos itens dedicados aos artistas (por exemplo, *Podrecca* ou *Signorelli*).

⁸ Recentemente, na Itália, algumas iniciativas buscaram trazer a atenção para os nossos temas, relacionando artistas, estudiosos e operadores: ver S. Brunetti, N. Pasqualicchio (org.). *Teatri di figura. La poesia di marionette e burattini fra tradizione e sperimentazione*. Bari: Edizioni di Pagina, 2014; L. Allegri, S. Bambozzi (org.). *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*. Roma: Carocci, 2012.

fusão, que não pode ser ignorada, quando nos aproximamos de textos de divulgação, manuais, ensaios de estética, autobiografias, obras de reconstrução histórica.



Capa da Revista *Comœdia* dedicada a Vittorio Podrecca, n. 4, 1930.

Em âmbito internacional, a historiografia recente interrogou-se sobre o olhar necessário para ler, interpretar e decodificar a cena das figuras⁹. Um momento de reflexão importante, nesse sentido, foi o número monográfico da revista *Puck. La Marionnette et les autres arts*, de 2010, dedicado a *Le point critique*, e mais em geral, todo o projeto da revista. Não se trata de um acaso, considerando que, dos contextos que conheço, a França é o país onde essas formas espetaculares receberam maior atenção e reconhecimento, ao menos na Europa. Teve e continua a ter um papel fundamental o Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières. Assim como o instituto abriga uma escola de formação e um centro de documentação, além de promover projetos de pesquisa e de arquivamento, também a revis-

⁹ Na Itália, permanece o fechamento; nos últimos anos, houve algumas tentativas tímidas (um pouco ingênuas) de ler a cena contemporânea apoiada nesses modelos. Entre os êxitos convincentes, destaco *Beckett & Puppet. Studi e scene tra Samuel Beckett e il teatro di figura*, organizado por Fernando Marchiori. Pisa: Titivillus, 2007.

ta *Puck*, desde a sua fundação, em 1998, se coloca como uma ponte entre estudiosos, críticos, artistas, escritores e filósofos. Outras revistas no mundo têm um papel importante, entre as quais a *Móin-Móin*¹⁰; devemos reconhecer, porém, que infelizmente muitas delas são conhecidas e difundidas somente entre adeptos “marionetófilos”: tem-se a impressão de que não entram em diálogo com uma esfera mais ampla (de leitores, de espectadores, de estudiosos especialistas de teatro, que não necessariamente trabalham com figuras). Por isso, nesse contexto, penso que valha a pena ressaltar a importância de casos de revistas de teatro, que acolhem aprofundamentos sobre o Teatro de Figuras¹¹.

Com isso, não queremos afirmar que não existam ou não tenham existido estudos sobre teatros de marionete (pensemos, inclusive, na importante atividade editorial promovida pelo IIM ou pela Unima¹²); quis salientar essas considerações gerais – provavelmente óbvias para os especialistas – para afirmar que, a meu ver, é urgente hoje fazer com que esses estudos e essas reflexões críticas entrem no contexto mais amplo do pensamento e da historiografia teatral; exatamente como acontece na cena, onde atores e marionetes não podem mais ser movidos nem pensados separadamente. Numa época em que imperam as palavras “rede”, “interdisciplinaridade”, “diálogo” – mais proclamadas do que vividas de fato –, seria profícuo transfundir substâncias “fer-

¹⁰ Por ocasião de um ciclo de aulas sobre *Luz e Sombra* na Unirio (2015), para as indicações bibliográficas, pude me valer do número monográfico da *Móin-Móin*, 9, 2012, dedicado aos Teatros de Sombras, por falta de um instrumento similar em âmbito italiano.

¹¹ Na Itália, por exemplo, nos anos noventa do século XX, saíram dois importantes números monográficos dos *Quaderni di Teatro*; em 1994, a “Sipario” hospedou a “Unima”, dedicando dois números às marionetes (nº 1, março-junho de 1994, um número monográfico “Unima”, nº 2, 1994); sempre nos anos noventa deram atenção ao tema “Linea teatrale” e “Baubo”; “Hystrio”, em 1999, dedicou um dossiê em dois números ao Teatro de Figuras (1999). Trata-se de episódios raros hoje em dia. Em âmbito internacional, limito-me a destacar “The Drama Review”, *Puppets, Masks and Performing Objects* (ed. John Bell), 43, 1999 (mas a revista, durante a sua história, sempre dedicou atenção a esses gêneros; ver *The Puppet Issue* (16, 1972, por ex., com intervenções de Mario Ricci e Dario Fo).

¹² Na seção italiana, permanece uma lacuna. Para uma síntese da história e das finalidades da atividade editorial da Unima em âmbito mundial, veja o sítio <https://www.unima.org/fr/projets-et-realizations/autres-publications/#.V5cWnzcQP-Q>.

tilizantes” de um vaso a outro das pesquisas histórico-críticas¹³. Uma exigência em comum, que o presente, de certo modo, nos ensina, é estudar a História das Marionetes (inclusive a do passado) não separada, mas em estrita relação com a História do Teatro de atores¹⁴.

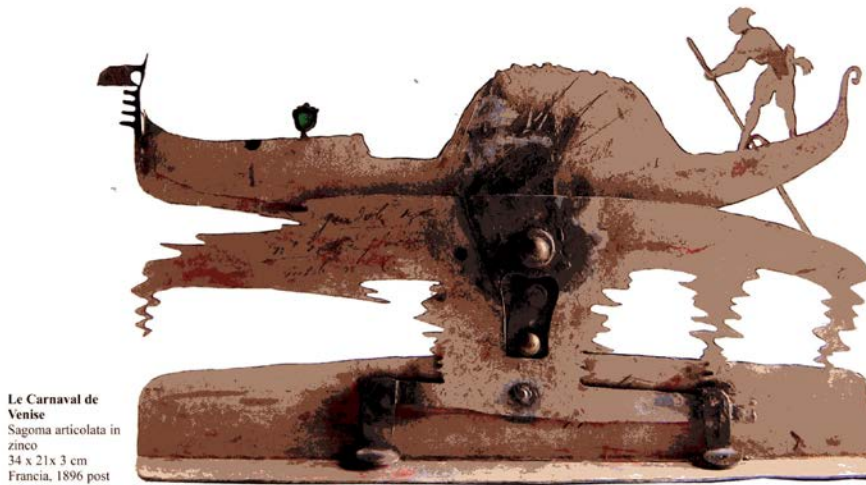
Armazem-se de lentes para interrogar as fontes

Entrando mais especificamente nos problemas metodológicos da pesquisa histórica, sem a pretensão de que possa valer em termos absolutos, talvez seja útil propor um esquema, que consiste numa tripartição dos âmbitos de estudo: a história dos séculos passados até a “fatídica” passagem entre os séculos XIX e XX; o período das vanguardas históricas (dos anos noventa do século XIX aos anos trinta do século XX); a segunda metade do século XX e a cena contemporânea. Ou seja, a tradição (as tradições), de um lado, a cena contemporânea, de outro, e, entre as duas, um momento fundamental, verdadeiro elo entre os dois âmbitos, representado pelo início do século XX, com as vanguardas que fundaram uma “tradição do novo”. Proponho este esquema, pois me parece que as perspectivas a utilizar sejam diversas em cada um dos três casos.

Para trabalhar com os fenômenos dos séculos passados, são necessários a contextualização e o emprego dos instrumentos críticos e metodológicos da teatrologia. É desejável fazer com que a história fale com a voz do presente, mas, assim como outra disciplina qualquer, a “ciência do teatro” (*Theaterwissenschaft*, como a batizaram os países de língua alemã um século atrás) impõe, além dos instrumentos que se revelarão necessários para cada objeto de estudo, uma série de critérios inevitáveis: fundamentalmente, a leitura das fontes (direta,

¹³ Alfonso Cipolla insiste sobre a necessidade de “estudar a Marionete no interior do sistema teatral italiano”. In: *I fili ritrovati. Prospettive del teatro di marionette nella moderna società dello spettacolo*. Torino: SEB, 2004, p. 36.

¹⁴ Um exemplo confortante vem do estudo sobre os *pupi* de Bernadette Majorana, que, já no título, destaca o tema: Bernadette Majorana, *Pupi e attori. Ovvero l'Opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*. Roma: Bulzoni, 2008.



Le Carnaval de Venise
Sagoma articolata in zinco
34 x 21 x 3 cm
Francia, 1896 post

***Le Carnaval de Venise*, silhueta articulada de zinco, França pós 1896, Pádua: Museo del Precinema – Collezione Minici Zotti.**

se possível) e a sua confiabilidade, coerência hermenêutica, competências específicas do contexto histórico-cultural, muita cautela no uso de fontes iconográficas, coisas óbvias para um estudioso, mas não necessariamente para um crítico e muito menos – justamente – para um artista que pode utilizar a pesquisa histórica como fonte de inspiração criativa.

Um problema importante que se coloca é o da disponibilidade das fontes de arquivo: diferentemente de outros gêneros que tiveram maior reconhecimento pela história “oficial”, os gêneros que nos interessam se moveram por percursos menos conhecidos, alternativos, quando não subterrâneos¹⁵ em relação ao teatro de atores. Só para exemplificar, pensemos na correspondência das cortes do Antigo Regime, verdadeira mina para os historiadores do teatro: os raros vestígios de espetáculos de marionetes e afins¹⁶ constituem referências vagas; ao contrário do que felizmente

¹⁵ Pensemos nas experiências de sombras e marionetes nos cabarés (alemães) do início do século XX; ver C. Grazioli, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo Novecento*. Padova: Esedra, 1999, p. 205-293.

acontece com os mais famosos da *Commedia dell'Arte*, os nomes dos artistas não aparecem; seu estatuto é “espúrio” (podem ser vendedores ou exercer ofícios diversos); em suma, a pesquisa é objetivamente mais árdua. Mas é uma passagem necessária. Frequentemente, os estudos neste setor utilizam fontes de segunda mão, e quem faz história (que também é sempre história da historiografia) sabe quantos erros são passados adiante e perpetuados; grande parte das importantes pesquisas dos historiadores positivistas, entre o final do século XIX e o início do XX, não é submetida a verificações filológicas; que eu saiba, não se costuma realizar o trabalho de verificação que vem sendo feito, nas últimas décadas, por atores e profissionais do espetáculo¹⁷.

Quais instrumentos historiográficos tem à disposição, hoje, um estudioso desses gêneros? Como no caso de outros fenômenos da História do Teatro, mas de forma mais impelente, podemos nos valer de disciplinas como a Antropologia, a Etnografia, a Etnomusicologia e a História das Tradições Populares, âmbitos certamente privilegiados. Mas, na variedade de fenômenos existentes, ligados à grande família das Marionetes, deve-se tratar de identificar quais disciplinas interperlar de caso a caso. Se houver pouco material conservado, o estudioso

¹⁶ Um exemplo concreto (embora se refira a uma época que sabemos ter poucos documentos sobre marionetes e bonecos): no arquivo Herla (<http://www.capitalespettacolo.it/ita/archivio.asp>, projeto de pesquisa das fontes para o espetáculo do período renascentista e barroco, ligado à Corte dos Gonzagas, com o qual colaborei ativamente) entre as 12.000 gravações arquivadas até hoje, duas referem-se a bonequeiros [*burattinai*] (1688 e 1689), e uma, a marionetistas (1628): o documento que fala de bonequeiros cita companhias de cômicos que podem ser identificadas (por documentos relacionados ao mesmo evento), mas dos bonequeiros não sobrou nada além da definição genérica; por isso, não é possível, nem de longe, deduzir a identidade do artista.

¹⁷ Com relação aos séculos XVI e XVII, cito novamente o exemplo do projeto Herla, no qual é realizada sistematicamente a verificação do arquivo de documentos citados pela bibliografia à disposição (não são poucas as correções; às vezes, são reencontrados documentos considerados destruídos por incêndios ou algo semelhante). Sem limites cronológicos, por sua vez, é inigualável o projeto A.M.At.I (Arquivo Multimeios de Atores Italianos); entretanto, devemos notar que infelizmente marionetistas e bonequeiros [*burattinai*] não foram considerados no interior da grande família dos “atores” (ativos no teatro de prosa, na ópera, no cinema, no rádio e na televisão).

pode se valer de roteiros e enredos (quando previstos nos gêneros), às vezes, de cartazes. Mais do que ocorre no teatro de atores (talvez com exceção da *Commedia dell'Arte*), é provável que haja uma desproporção enorme entre os trabalhos baseados em fontes documentais e os construídos a partir de fontes literárias, nas quais entram evidentemente em ação a reelaboração do escritor e a influência do “mito” que se cria em torno desses gêneros. Outra estrada que pode ser percorrida (quando cronologicamente possível) é a da memória histórica dos artistas; neste caso, o empréstimo metodológico virá da Antropologia, da História das Tradições Populares, das pesquisas sobre memória oral.

Mas é impossível generalizar: arquivos e bibliotecas, em papel e digitais, são locais de pesquisa para todos os objetos de estudo; para territórios menos frequentados pela historiografia como este, só a tenacidade do pesquisador pode compensar. São necessárias averiguações pontuais e sistemáticas, equipes de trabalho focadas em cada contexto individual e suas relações¹⁸. Devemos lembrar que, nos últimos anos, a atenção à organização do patrimônio documental específico atingiu etapas importantes. Não poderia deixar de mencionar uma realidade que é referência internacional: o Centro de documentação do Institut International de la Marionnette e o recente Portail Pam, Portail des Arts de la Marionnette¹⁹; mas a necessidade de mapeamentos e catalogações é sempre grande.

Com mais frequência do que ocorre no teatro “de atores”, os centros de documentação muitas vezes nascem do contexto da prática cênica (assim como as escolas de formação). Isto produz maior permeabilidade entre estudos e criação; por outro lado, porém, para preencher

¹⁸ O enorme projeto da *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette* (org. por Henryk Jurkowski, Thieri Foulc. Paris: Unima/L'Entretemps, 2009), com o qual colaborei, precisaria ser estendido e convertido em um instrumento informático flexível e implementável.

¹⁹ Gostaríamos de salientar que se falou do projeto no último congresso da Sibmas, ou seja, no contexto de todos os projetos de arquivamento e documentação do patrimônio nas Artes Performativas. Na Itália, é recente a notícia da apresentação à Unesco do dossiê *Memoria Viva* por parte da Unima Itália; ver “Teatri della Diversità”, n. 72, 2016, p. 56-57.

as lacunas da historiografia “acadêmica”, os profissionais acabam assumindo várias funções; grande parte da bibliografia hoje à disposição é assinada por curadores de coleções, manipuladores, artistas²⁰.

As realidades de pesquisa sobre Teatro de Figuras fundam-se no pressuposto de que a tradição deva ser reinventada, como se fez a partir dos anos setenta do século XX. Entretanto, é compartilhada por muitos a convicção de que se deva, ao mesmo tempo, “reencontrar” os fios cortados da marionete (*Os fios reencontrados* era o título de um congresso ocorrido em Gorizia no ano de 2003), isto é, que se deva restituir às figuras a sua especificidade diante do risco da pasteurização sempre à espreita, aguardando uma “brecha”. Estas importantes reflexões acontecem em larga medida nos contextos de criação e produção. Estamos, portanto, ainda distantes de encontrar os fios da pesquisa no interior da tradição dos estudos, mais raros do que “cortados” neste caso. As situações são diversas nos diferentes países, e seria impensável oferecer uma síntese geral válida. Certamente, há países em que a situação do debate crítico é mais viva, mais reconhecida e dialoga com o âmbito acadêmico (dos contextos conhecidos, menciono os já citados França e Brasil).

Um aspecto que não deve ser menosprezado é o do patrimônio dos museus, que, por motivos óbvios, são únicos no tocante às fontes disponíveis para o teatro de atores. Mesmo neste caso, está sendo feito um grande trabalho de valorização, que irá melhorar as condições de pesquisa²¹. Os colecionadores, os curadores de exposições e as contribuições contidas nos catálogos de mostras constituem uma parte relevante do atual “estado da arte”. Gostaríamos de lembrar um pre-

²⁰ A bibliografia mais citada ainda é a assinada pelos artistas: Obrazov, Signorelli, Chesnais...

²¹ Além das numerosas instituições específicas do setor (entre as quais, recordamos o Museo Antonio Pasqualino, em Palermo, e o Istituto per i beni marionettistici e teatro popolare, de Turim, que também promoveram estudos e publicações), é útil, às vezes, voltar-se para coleções não específicas; somente no território em que trabalho, por exemplo, o Museo della Maschera Amleto e Donato Sartori, de Abano Terme (Pádua), o Museo della Lanterna Magica (Pádua), o Museo Correr ou Casa Goldoni (Veneza).

cedente importante neste sentido: o catálogo da mostra ocorrida no Palazzo Reale de Milão em 1980. Na *Nota ao catálogo*, lemos que ele pretende ser “[...] uma contribuição para o conhecimento menos empírico e menos ‘mítico’ do riquíssimo patrimônio italiano de bonecos, marionetes, cenas, roteiros, equipamentos, vestuário, em grande parte ainda desconhecido”; ao advertir sobre a dificuldade de estabelecer datações precisas e sobre a escassez de documentação, a nota afirma que,

[...] entre os bonequeiros e os atores animadores (e, infelizmente, também entre os colecionadores), é bem mais frequente o prazer de atribuições ‘míticas’ do que a responsabilidade de uma classificação verificável. Isso acontece tanto pela fragilidade dos estudos específicos quanto pela ainda romântica aura literária que circunda esse teatro, isso quando não ocorre por falta de responsabilidade crítica. Aconteceu conosco de revermos certas peças depois de anos, cujas datas e referências haviam sido modificadas por seus proprietários. São situações que ocorrem sempre no mundo do colecionamento, mas que neste campo específico se dão com uma leveza mais ingênua e sem culpa²².

O patrimônio dos museus levanta outras questões à pesquisa; com frequência, justamente, nos posicionamos em defesa da “vida” das figuras, pois o objeto marionete é muito diferente e redutivo se comparado à arte da marionete. Mas, do ponto de vista do estudo, este testemunho tem uma importância capital: as figuras constituem “documentos” tal como as fontes escritas²³.

Essa especificidade permite identificar outro problema. O historiador do teatro precisa sempre adotar um olhar “estrábico”,

²² [Doretta Cecchi], *Nota al catalogo*, in *Burattini Marionette Pupi*, projeto organizado por Roberto Leydi, Tinin Mantegazza, Eugenio Monti. Milão: Silvana Editoriale, 1980, catálogo da mostra (Milão, Palazzo Reale, 25 junho-2 novembro 1980), p. 20.

²³ Um exemplo bem-sucedido, nesse sentido, sobretudo em relação à parte histórica, foi oferecido pela mostra sobre Teatros de Sombras ocorrida recentemente em Stuttgart, *Die Welt des Schattentheaters von Asien bis Europa*, organizado por Jasmin li Sabai Günther e Inés de Castro. Stuttgart, Hirmer, 2015, catálogo da mostra (Stuttgart, Lindenmuseum, 3 outubro 2015–10 abril 2016).

com um olho fixado no objeto de estudo e sua época e o outro no presente, entendido como dimensão em que convergem as estratificações dos olhares, das leituras, das interpretações, dos eventos que se depositaram sobre aquele objeto de estudo. A esse “estrabismo”, acrescenta-se um dado: como o teatro de marionetes pressupõe uma condição de ambivalência e multiplicidade (a identidade do ator e a do objeto/figura), quem o estuda deve sempre considerar as duas dimensões, dois atores, o manipulador e a figura. Com a diferença de que, em relação ao teatro de atores, a parte singular do ator que é a marionete, embora numa espécie de “passagem de estado”, *permanece* (por isso a importância de museus e coleções)²⁴.

Outra característica a recordar é a conotação de espetáculo “viajante”: marionetes, bonecos e sombras viajam muito, talvez mais que os atores. São doados, transmitidos de geração a geração, podem acabar inutilizados e depois renascer. Muitas vezes vivem “vidas” diversas (como no caso frequente de teatrinhos cedidos – pensemos no exemplo do Théâtre de Séraphin).

Um problema estritamente ligado ao da pesquisa histórica é o da didática no interior dos cursos universitários. Diferentemente de outros países, não há na Itália cátedras ou disciplinas especificamente dedicadas a estes gêneros. Caminha-se “lateralmente”, quando não subterraneamente; as Figuras são inseridas em cursos e disciplinas com outros nomes²⁵. Isto impede um reconhecimento (tanto da matéria quanto dos pesquisadores). Mas também podemos ver o valor da entrada das Figuras em

²⁴ Ver, nesse sentido, Puck. *La Marionnette et les autres arts, Collections et collectionneurs*, nº 19, 2012; ver também *La Marionnette: objet d'histoire, œuvre d'art, objet de civilisation*, organizado por Thierry Dufrêne et Joël Huthwohl. Paris: L'Entretemps, 2014.

²⁵ Até alguns anos atrás, havia a disciplina “*Teatro di Animazione*” lecionada por Alfonso Cipolla na Università di Torino. Valentina Venturini, na Università Roma 3, insere esses temas em “*Tradizioni, mestieri, teatro vivo*”, dentro do curso de “*Storia del teatro e dello spettacolo*”.

programas mais amplos: se trabalhada de modo responsável, essa condição pode contribuir para responder à exigência do que mencionávamos acima, isto é, de apresentá-las como parte integrante da História do Teatro.

Quem segue nessa direção nota sistematicamente a surpresa dos alunos, que, quando têm alguma ideia do que sejam esses gêneros, os relacionam a uma vaga memória de infância ou a algo abstrato. A visão de espetáculos de Teatro de Figuras, nesta perspectiva, se dá juntamente com informações históricas que façam compreender, ao longo da história, o caminho para chegar ao resultado atual: destacam-se as mudanças na concepção da dramaturgia e, sobretudo, do personagem. Pode-se partir da análise de textos que não constroem mais o personagem do modo tradicional, ler Beckett ou Pirandello como articulações-chave desses deslocamentos; ver *Einstein on the beach* para compreender o que significa a relação entre os sinais visuais e sonoros da escrita cênica, propor o Teatro de Sombras contemporâneo como demonstração da multiplicidade das relações entre ator e personagem e do valor dramatúrgico dos dispositivos cênicos, e assim por diante. A pesquisa em Teatro de Figuras, como fenômeno complexo, que recoloca sempre em jogo as relações entre os coeficientes cênicos, pode ser também um ótimo exercício para treinar o olhar crítico²⁶.

E, se quisermos ver o lado positivo, podemos também considerar que a exígua tradição historiográfica, no fundo, torna o âmbito de pesquisa menos enrijecido por estereótipos e por categorias fossilizadoras: uma ocasião para examinar novos paradigmas estéticos e críticos.

Um olhar móvel: o início do século XX

Um momento que deve ser visto isoladamente no nosso dis-

²⁶ Sobre esse motivo, ver a minha introdução ao belo volume de Fabrizio Montecchi, *Más allá de la pantalla* (no prelo, Buenos Aires: Unsam) (primeira ed. *Jenseits der Leinwand / Beyond the Screen*. Schwäbisch Gmünd: Einhorn Verlag, 2015).



La Marche à l'Etoile, silhueta de zinco, França pós 1890, Pádua: Museo del Pre-cinema – Collezione Minici Zotti.

curso é aquele que definimos como o “elo” entre tradição e contemporaneidade. O grande laboratório representado pelas artes do fim do século XIX e início do XX foi quem estabeleceu as premissas, não somente artísticas, mas também histórico-críticas, estéticas e hermenêuticas para os nossos estudos atuais. As formulações teóricas dos grandes reformadores da “concepção” da Marionete (Maeterlinck e Craig, para citar dois nomes inesquecíveis, mas poderíamos mencionar tantos outros) representam a passagem através da qual despontam todas as propostas das Vanguardas. Sabemos que este tema é amplo e complexo demais para ser sintetizado; mas basta pensar no problema posto pela fratura criada entre atores animadores e bonequeiros tradicionais e os projetos (ou as utopias) – frequentemente elitistas – dos artistas das Vanguardas históricas. Dentro dessa complexidade, gostaríamos de destacar um aspecto, ou seja, o deslocamento de olhar na leitura dessas “figuras”. Nessa perspectiva, cito um artista ao qual me dedico há muito tempo: Rainer Maria Rilke, cuja atividade teatral ainda permanece muito pouco conhecida²⁷.

Creio que Rilke é um ótimo exemplo para introduzir os elementos que considero importantes nas possíveis (certamente

não exclusivas) metodologias a adotar. Não por acaso, nos meus cursos universitários trabalho frequentemente com a sua poética para adentrar o mundo das figuras da cena contemporânea com os alunos. Em minha opinião, visto pelos olhos de hoje, Rilke já entende a Marionete com todo o potencial que reconhecemos nela atualmente; mas, ao mesmo tempo, é testemunha exemplar da riqueza e das mudanças de sua época. Sintetizando os elementos que se delinham a partir de sua reflexão, um aspecto fundamental é o olhar “móvel”, osmótico de Rilke como artista, crítico e teórico, que passa, sem rupturas, do território das artes figurativas ao teatral, da poesia à cena, do ator à marionete.

Seguir esse olhar ilumina a capacidade de perceber, nas várias expressões e linguagens da arte, indicações preciosas que remetem ao mundo da Marionete. É inevitável partir das observações de Rilke sobre Maeterlinck e do destaque dado ao fato de o dramaturgo belga definir seus textos “dramas para Marionete”, embora sejam previstos intérpretes em carne e osso (abrindo caminho para todos os novos modos de conceber a ação dramática e os personagens); ou, então, da relevância da tipologia das presenças cênicas: objetos, ruídos, clarões, sombras, qualquer forma existente no tempo e no espaço da cena possui estatuto de personagem. Isso corresponde exatamente à concepção do próprio Rilke. Mas o poeta alemão vai além: pensemos nas passagens de seus escritos sobre arte, nos quais

²⁷ Para todas as indicações que seguem, remeto a: GRAZIOLI, C. “Les acteurs sans visage dans la critique d’art de Rainer Maria Rilke”. In: *Puck. La marionnette et les autres arts. Le point critique*, n. 17, 2010, p. 15-24; Id., “Mensch, (Tod) und Kunstfigur: figures de la Mort et de l’altérité dans les réflexions de Rainer Maria Rilke et Oskar Schlemmer”. In: GUIDICELLI, C. (org.), *Surmarionnettes et mannequins: Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, Actes du Colloque, Charleville-Mézières 15-17 mars 2012. Paris: Ed. L’Entretemps, 2013, p. 153-172; Id., “Un lento divenir paesaggio del mondo. Il corpo-paesaggio e la scena negli scritti di Rainer Maria Rilke”. In: *La scena inospitale. Genere, natura polis*, organizado por Chemotti, S. *Atti del convegno 21-25 ottobre 2013*, Padova: Il Poligrafo, 2014, p. 71-100. Id., *Paysage avec Marionnettes : Rainer Maria Rilke et la scène*. In: *La scène philosophique du théâtre de marionnettes*, org. por H. Beauchamp et al. Paris: L’Entretemps, 2016 [no prelo]. Uma monografia minha sobre Rilke e o teatro está sendo preparada.

é sempre presente a sua experiência da cena (a atmosfera liga as figuras dos quadros, assim como o espaço da cena liga as figuras dramáticas, as árvores são vistas como personagens), ou na atenção dada ao tema do “relacionamento”; e, em especial, pensemos numa passagem iluminadora do magnífico escrito sobre Rodin, no qual, num contexto de aproximação entre a arte de Eleonora Duse e a arte do escultor, Rilke fala da possibilidade de um fragmento expressar o todo, o inteiro: o artista é capaz de criar um mundo a partir do minúsculo fragmento de uma coisa e, em sua obra, “[...] há mãos, pequenas mãos autônomas, que, sem pertencer a um corpo, têm vida”²⁸. Ou seja, deve ser levada em conta a relação com a “alma das coisas”. A expressão “teatro de animação”, na bela declinação brasileira, “teatro de formas animadas”, deveria, então, ser entendida no sentido dessas poéticas: para Rilke, as “coisas” têm alma, mas somente o olhar e o movimento afetivo de quem com elas se relaciona é capaz de lhes dar vida. São muitas as passagens do poeta em que este conceito é presente; o movimento do titeriteiro não é meramente mecânico, mas uma relação afetiva. Um exemplo disto é o ensaio *Puppen*, de 1914, em que Rilke sempre volta às relações que o menino instaura com bonecas, bonecos e objetos. É importante ressaltar que, para Rilke, estes temas não são *somente* imagens metafóricas e evocativas, mas temas que encontram suas raízes na experiência direta da cena e do teatro, transfigurada em poesia.

Em anos já distantes, conduzi uma análise da figura da Marionete no teatro alemão do início do século XX, partindo do ponto de vista da valência simbólica, emblemática da Figura como portadora de uma concepção de teatro. Logo me dei conta de que era necessário analisá-la, tentando inseri-la na cultura viva da história desses gêneros. As figuras pertencentes à família das Marionetes, que aparecem em Trakl, Rilke e Kokoschka, não podem

²⁸ RILKE, R. M. *Rodin*. Trad. italiana de C. Groff, posfácio de E. Potthof. Milão: SE, 1985, p. 33-34; ed. orig. *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit R. Sieber-Rilke, besorgt durch E. Zinn, Frankfurt am Main, Insel, 1955-1966, 12 vol., IX, p. 135-201: p. 164.

ser vistas somente de uma perspectiva literária ou como metáforas. Certamente, não devemos forçá-las a entrar em nossa perspectiva, mas proceder por hipóteses de trabalho e verificar se esses artistas possuíam uma experiência material do teatro nesses territórios. Na época, surpreendeu-me constatar que, em grande parte dos casos, não se dá valor à difusão de uma “cultura das marionetes” baseada na práxis. Sabemos, porém, que boa parte dos artistas de referência para a renovação da cena como um todo conhecia os teatrinhos de marionetes, bonecos, sombras²⁹. O que queremos dizer é que remeter tudo a “paradigmas”, metáforas e a (míticos) modelos pode se revelar reduutivo.

Mas o olhar aberto e entrecruzado que os críticos-poetas como Rilke nos ensinam pode ser aplicado à pesquisa dos séculos passados? À parte em críticas revolucionárias excepcionais para casos muito singulares, creio que deva ser usado com muita cautela, e, em particular, creio que essa visão pode ser aplicada com êxitos convincentes exatamente a partir do elo de época citado, validada por testemunhos dos próprios protagonistas daquele importante momento.

Passarelas: pensar e estudar as Figuras da cena contemporânea

Passerelles era o título de um editorial de Brunella Eruli no se-



Gino Gori, Capa do fascículo *Il Pulcinella turco (Karagoz)*, 1912, extraído de “Noi e il mondo”, junho, 1912.

²⁹ Basta pensar em alguns nomes (muito pouco estudados) do teatro italiano do início do século XX, como Gino Gori ou Massimo Bontempelli.

gundo número da revista *Puck*, de 1989, *La marionnette et les arts plastiques*. Proceder atravessando confins parece-me um elemento essencial da pesquisa sobre Figuras em âmbito contemporâneo: fazê-lo através de pontes sutis, fortalezas de sua precariedade e relatividade, sem construir pontes maciças que pretendam estabelecer relações indiscutíveis.

Os objetos de estudo tirados da cena contemporânea revelam-se heterogêneos; os parâmetros de referência mais frequentemente utilizados para a análise das artes contemporâneas são múltiplos, e os saberes do presente põem-se diante de outra paisagem; estão à disposição instrumentos provenientes de outras disciplinas, categorias estéticas diferentes, que hoje se afirmaram (liquidez, permanência, mistura), particularmente oportunas para pensar as Figuras. Filosofia e Estética, Neurociências e Antropologia são cada vez mais chamadas em causa pela reflexão crítica teatral³⁰. Prova disso é o interessante projeto de pesquisa em torno das “filosofias da Marionete”, conduzido por um grupo de jovens pesquisadores em Filosofia que colaboram com o IIM³¹.

Se hoje esses “empréstimos” são naturais não somente no teatro como também nas artes em geral, são particularmente adequados ao caso das Figuras, devido à sua natureza “heterogênea”. A prova mais evidente dessa heterogeneidade é a própria peculiaridade de seus atores.

Embora seja difícil arriscar hipóteses para tentar explicar a falta de abertura e, em certo momento, os obstáculos postos pela História do Teatro aos atores de madeira, além dos preconceitos relativos aos ditos gêneros menores, parece claro que parte da “culpa” pode ser atribuída ao fato de não se considerar a figura como

³⁰ Pensemos nas sugestões que podem surgir de reflexões de pensadores como Hans Belting (sobre a relação entre presença e ausência na imagem e na imagem como lugar privilegiado do corpo – e do humano – in *Antropologia delle immagini*), ou como Didi Hubermann, Deleuze e sua aceção de “Figurativo”.

³¹ Responsáveis: Flore Garcin-Marrou, Hélène Beauchamp, Noémie Lorentz, Anaëlle Impe; ver <http://labo-laps.com/compte-rendu-de-la-residence-philosophie-et-marionnettes/>

parte integrante do ator (ou seja: não considerar o titeriteiro-bonequeiro-sombrista um verdadeiro ator). É inevitável relembrar a amiga e colega Brunella Eruli, que partia exatamente desse ponto em suas primeiras intervenções (em torno de 1980), chamando a atenção para as relações entre ator e figura, e propondo o que na época parecia provocativo: o ator, com a sua humanidade, como eixo central de toda reflexão sobre a Marionete³².

Este horizonte se delineia a partir do momento em que a cena dos registros e dos atores interpela a marionete e seus recursos. E talvez não seja por acaso que o primeiro número desta importante revista seja dedicado ao ator³³.

Mas podemos nos perguntar: atualmente, quem “faz” a História do Teatro? Apesar de óbvio, é importante lembrar que, no caso do teatro contemporâneo, o estudioso tem um objeto de estudo vivo. Do ponto de vista da análise, portanto, aproxima-se do crítico. Pouco tempo é dedicado a pensar as relações que podem ser instauradas entre estudiosos e críticos, que têm posições e finalidades diversas: os dois territórios podem aprender a estabelecer relações profícuas, desde que bem conscientes das diferenças³⁴. Mas, no panorama contemporâneo, podemos dizer que inclusive os artistas contribuem para registrar sua história (além da atividade de escrita, é cada vez mais comum companhias criarem arquivos e catalogarem o próprio trabalho, beneficiando muito os estudiosos, e não só estes).

³² Já naquela época, Brunella reconhecia o interesse de ver sob esta ótica não só os atores de Kantor, como também os bailarinos de Pina Bausch, por exemplo, ou os personagens de Tardieu. Para facilitar a síntese, remeto à minha homenagem em “*Une histoire d’amour*”: la rivista “Puck” e le intersezioni tra le arti. Un omaggio a Brunella Eruli. In: BRUNETTI, S.; PASQUALICCHIO, N. (org.). *Teatri di figura. La poesia di marionette e burattini fra tradizione e sperimentazione*, cit., p. 119-135. O Centro de documentação do IIM adquiriu a doação do Fondo Eruli; decidiu conservar um *corpus* de volumes constituídos por materiais aparentemente heterogêneos: os fios que os unem revelam conexões férteis que alimentavam o pensamento da estudiosa.

³³ *Móin-Móin* n° 1 – *O ator no teatro de formas animadas*, 2005.

³⁴ Diversamente de outros países, na Itália ainda é raro que artistas sejam também docentes universitários.

São ainda escassos os projetos que aproximam historiadores do teatro e artistas. Se, de um lado, há certa resistência por parte dos estudiosos, de outro, pode-se compreender por que, pois colocar uma obra contemporânea, em que a vida ainda pulsa – inclusive de imperfeições –, numa diretriz da História do Teatro (ou da História em geral) implica compreensíveis incertezas, pois sabemos que é necessária certa distância temporal para que a historicização seja mais objetiva. Apesar disso, o percurso deve ser feito e pode se revelar fecundo para ambas as partes³⁵.

Procuramos trazer à luz esses “pontos críticos”³⁶ não tanto para fazer a enésima acusação de uma ou de outra parte em questão, mas para chamar a atenção para a necessidade de encontrar pontos de equilíbrio; com consciência das diferenças, mas também dos pontos de tangência, encontrar um equilíbrio dinâmico entre a defesa da especificidade (sem que se torne uma trincheira) e o diálogo entre as linguagens – que significa também diálogo entre vários olhares: de estudiosos, de críticos, de espectadores e dos próprios artistas.

³⁵ Especificamente nesses territórios das “figuras”, gostaria de lembrar aqui, a título de exemplo, o meu diálogo recente com Fabrizio Montecchi (*Teatro Gioco Vita*), que nos levou a trabalhar juntos, confrontando proficuamente os recíprocos âmbitos profissionais: o acadêmico/didático e o da criação artística. Destaco também o projeto *in fieri* “Nuovo Teatro Made in Italy” (www.nuovoteatromadeinitaly.com), dedicado ao teatro italiano de experimentação, durante o qual foi fundamental a relação com artistas e companhias: embora por enquanto o Teatro de Figuras ainda seja pouco representado, outros artistas serão inseridos na continuação do projeto.

³⁶ Por motivos de espaço, não temos como falar aqui do fator representado pelos espectadores: somente acenamos para o problema constituído pela “separação” do público de acordo com os gêneros e o do papel do espectador na reconstrução de fenômenos do passado, fundamental para os estudos teatrais dos últimos anos.

Punti critici ed equilibri dinamici: studiare la Storia del Teatro di Figura¹

Cristina Grazioli
Università di Padova² (Italia)

Riassunto: Queste note propongono alcune riflessioni sui problemi e sulle modalità implicate dalla ricerca nell'ambito dei Teatri di Figura. Senza alcuna pretesa di esaustività, l'articolo intende offrire un parziale contributo al fine di una messa a fuoco delle peculiarità di tali studi, ma anche affermare la necessità di una maggiore contestualizzazione nel panorama della storiografia teatrale. Nell'ovvia impossibilità di affermare principi validi al di sopra delle specifiche situazioni nazionali, ho tentato di estrapolare dalla mia esperienza personale considerazioni utili al confronto con altri contesti, ribadendo l'esigenza di una messa in relazione dei soggetti che operano in tali settori, siano essi accademici, artistici o più generalmente implicati nella gestione del patrimonio culturale.

Parole-chiave: Teatro di Figura. Storiografia teatrale. Ricerca. Memoria.

¹ Le considerazioni che seguono non hanno alcuna pretesa di esaustività, intendono piuttosto proporre alcuni spunti per mettere a fuoco questioni di carattere generale. Affrontando un tema così ampio, per comprensibili motivi mi riferirò qui principalmente al contesto italiano, con alcuni riferimenti più generali alle realtà con le quali mi sono potuta confrontare direttamente.

² Nell'agosto del 2015 Miguel Vellinho, Professore di Unirio e membro del Comitato editoriale della rivista Moin Moin, invitò la Prof. Cristina Grazioli a scrivere il presente articolo. In quell'occasione la Professoressa stava tenendo il Seminario "Drammaturgia della luce" per il programma post-lauream in Arti Sceniche, nell'ambito dell'Accordo di cooperazione accademica Internazionale, firmato nel 2013 tra Università di Padova e Università Federal do Estado do Rio de Janeiro, i cui Protocolli aggiuntivi in Arti sceniche sono coordinati dalla Prof. Rabetti dalla fine del 2013. Informazioni dettagliate sulla missione della Prof. Grazioli in Brasile, inclusi presentazioni e bibliografia delle lezioni e conferenze, sono accessibili al sito <http://www2.unirio.br/unirio/cla/teatro/estaticateoriateatro/eventos> o scrivendo a riopadova@gmail.com. Ribadiamo l'importanza delle relazioni tra università, progettuali e di lunga durata, tra i gruppi di ricerca in ambito teatrale, brasiliani e italiani, ai fini di approfondimento di studio e svolgimento di ricerche. (Nota del curatore elaborata a partire da dati forniti dalla Prof. Beti Rabetti).

All art has been contemporary
(Maurizio Nannucci, 1999)

Storie del teatro o Storia dei teatri?

Partiamo da un presupposto apparentemente ovvio: occuparsi della storia del Teatro di Figura significa occuparsi di Storia del Teatro. Ciò implica in gran parte affrontare in modo rigoroso le medesime questioni storiografiche e metodologiche. Vi sono poi, come per ogni oggetto di ricerca, determinate peculiarità che riguardano lo specifico di questo particolare territorio. È necessario dunque distinguere tra le problematiche che investono tutto il teatro e quelle “d’elezione” che si pongono di fronte al teatro di figura. Lo studio e la ricerca (e il nostro discorso) si articoleranno dunque in un continuo passaggio tra riflessioni “costitutive” del fenomeno spettacolare (e quindi necessariamente *anche* delle figure) e quelle che sono peculiari, specifiche di tale ambito. Cercheremo qui di tenere a mente questo doppio percorso e di non confonderne presupposti e implicazioni.

Molteplici e complessi sono i problemi connessi alle questioni della ricerca, dello studio, della didattica dedicati al teatro di marionette (o meglio *ai teatri* di marionette). Ci limiteremo ad offrirne qualche aspetto emblematico, a titolo di esemplificazione di una serie di interrogativi. Le categorie implicate, delle quali dobbiamo tenere conto in queste note anche quando non esplicitamente analizzate - sono gli studiosi (anche nel ruolo di docenti che si rivolgono a studenti), gli artisti, i critici e gli spettatori.

Una questione da mettere in luce sin d’ora è evocata dalla stessa espressione “Teatro di Figure”; se essa ha storie diverse nei differenti contesti nazionali e culturali, un dato comune è il fatto che essa sia espressione relativamente recente, adottata in generale nel secondo Novecento (in Italia viene coniata nel 1979³). Indica quindi un oggetto di indagine che, inteso in senso stretto, non esiste nei secoli precedenti. In quanto obiettivo di studio contiene tuttavia al proprio interno motivi che possono essere considerati in relazione a fenomeni, generi ed episodi avvicendatisi attraverso le epoche, o in certi casi esserne una loro naturale “evoluzione”. Per prendere un esempio vistoso, l’opera di Mimmo Cuticchio (e la sua reinvenzione della tradizione) può essere inserita di diritto entro il panorama delle “Figure”, ma non è possibile studiarla prescindendo dalla storia dell’Opera dei pupi siciliani⁴.

È indubbio che la storiografia sul Teatro di Figura sia un punto spinoso. Se la Storia del Teatro è una disciplina accademicamente giovane (ha meno di un secolo nei paesi di lingua tedesca, poco più di mezzo secolo nella maggior parte degli altri

³ Nel contesto di una mostra curata da Fiorenza Bendini *Il Teatro di Figure fra tradizione e sperimentazione*, Firenze, 1979; cfr. A. Attisani, *Teatri possibili*, in «Quaderni di Teatro» (*Fingere figure*), 31, 1986, pp. 17-37 : 27, nota 12. Nel 1981 viene fondato il *Centro Teatro di Figura* di Ravenna.

⁴ Si vedano in particolare gli accurati studi di Valentina Venturini (tra gli altri, *Dal cunto all’opera dei pupi. Il teatro di Mimmo Cuticchio*, Roma, Dino Audino, 2003).

paesi europei), essa al momento della sua affermazione dimostra una certa apertura. Tra anni Cinquanta e Sessanta gli studi sono ancora rari⁵, ma quello che possiamo considerare il “monumento” (italiano, con valore indubbiamente internazionale) alle nuove discipline dello spettacolo, cioè l'*Enciclopedia dello Spettacolo* (1954-1962), non trascura l'universo di burattini, marionette, ombre, pupi. Non mancano le approssimazioni, ma nel contesto di quell'impresa monumentale e, fatte le debite proporzioni, in confronto ad oggi l'attenzione prestata è notevole⁶.

Ma dopo questa gloriosa avventura enciclopedica, l'interesse sembra non essere alimentato e la storiografia teatrale continua a marginalizzare i generi cosiddetti “minori”, “parateatrali”, “popolari”; tutti aggettivi che, se trovano qualche giustificazione in contesti specifici, sembrano essere stati coniatati per evitare di definire tali generi “teatro” a tutti gli effetti. Ciò non rende giustizia né a loro né agli altri generi spettacolari. Perché invece il teatro che si pone come un vaso comunicante con queste forme, disposto ad offrire e ad accoglierne strumenti e poetiche, può trarne solo vantaggio (così come ha fatto il Teatro di Figure). E, così come il teatro, anche la sua storiografia.

Il momento di maggior interesse in ambito italiano è quello della sperimentazione tra anni Settanta e Ottanta: alcune riviste di studi dedicano numeri specifici a Marionette e Figure, ampliando lo sguardo a comprendere generi e tecniche diverse; si diffonde la concezione di una Marionetta come paradigma per l'attore, anticipata nel primo Novecento. Ma anche dopo questa apertura, gli studi tornano a limitare l'accesso a questi fenomeni complessi. Rispetto all'enorme impulso degli studi teatrali degli ultimi decenni, sono relativamente pochi gli approfondimenti scientifici dedicati a questi territori⁷; molto più che per altri ambiti,

⁵ Ci limitiamo a segnalare un punto di riferimento in merito: Roberto Leydi-Renata Mezzanotte Leydi, *Marionette e burattini. Testi dal repertorio classico italiano del Teatro delle marionette e dei burattini con introduzione, informazioni, note*, Milano, Avanti, 1958.

⁶ Silvio D'Amico (dir.), *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Sansoni-Le Maschere, 1954-1962; fondata da Silvio D'Amico, ma affidata ad un'équipe straordinaria di responsabili e collaboratori. La voce *Burattino* è affidata alla redazione, e trattata anche sotto *Cecoslovacchia, Francia, Germania, Austria Gran Bretagna, Italia, Russia; Marionetta* (di Alessandro Brissoni) anche sotto *Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Italia e URSS; Ombre* (redazione; per la Francia Daniel Bernet, per la Germania Hans Knudsen; inoltre sotto le voci *Cina e Indonesia; Karagöz* firmata da Ettore Rossi; *Fantocci* (cinema) dalla redazione; *Opera dei Pupi* (Alessandro Brissoni); inoltre molte voci sono dedicate agli artisti (per esempio *Podrecca o Signorelli*).

⁷ Recentemente in Italia alcune iniziative hanno cercato di portare l'attenzione sui nostri temi mettendo a confronto artisti, studiosi e operatori: si cfr. S. Brunetti, N. Pasqualicchio (a cura di), *Teatri di figura. La poesia di marionette e burattini fra tradizione e sperimentazione*, Bari, Edizioni di Pagina, 2014; L. Allegri, S. Bambozzi (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, Roma, Carocci, 2012.

regna ancora una non trascurabile confusione nell'avvicinarsi a testi divulgativi, manuali, saggi di estetica, autobiografie, opere di ricostruzione storica.

A livello internazionale, la storiografia recente si è interrogata sullo sguardo necessario a leggere, interpretare, decodificare la scena delle figure⁸. Un momento di riflessione importante in tal senso è stato il numero monografico della rivista «Puck. La Marionnette et les autres arts», del 2010, dedicato a *Le point critique*, e più in generale l'intero progetto della rivista. Non è un caso, visto che, dei contesti a me noti, la Francia è, almeno in Europa, il paese dove queste forme spettacolari hanno ricevuto maggior attenzione e riconoscimento. Un ruolo fondamentale ha avuto e continua ad avere l'Institut International de la Marionnette di Charleville-Mézières. Così come l'istituto accoglie una scuola di formazione e un centro di documentazione, oltre ad essere soggetto promotore di progetti di ricerca e di archiviazione, sin dalla sua fondazione nel 1988 «Puck» si pone come crocevia tra studiosi, critici, artisti, scrittori, filosofi. Altre riviste nel mondo svolgono un importante ruolo, tra le quali la presente «Moin Moin»⁹; dobbiamo riconoscere però che purtroppo esse spesso sono conosciute e diffuse solo tra adepti “marionettofili”: si ha l'impressione che non entrino in dialogo con un ambito più ampio (di lettori, di spettatori, di studiosi specialisti di teatro che non necessariamente si occupano di figure). Perciò in questo contesto mi pare valga la pena segnalare l'importanza di casi in cui riviste di teatro *tout court* accolgono approfondimenti sul Teatro di Figure¹⁰.

Con questo non si vuole certo affermare che non esistano o non siano esistiti studi sui teatri di marionette (pensiamo anche all'importante attività editoriale promossa dall'IIM, o dall'Unima¹¹); ho richiamato queste

⁸ In Italia la chiusura permane; negli ultimi anni vi è stato qualche timido tentativo (non privo di qualche ingenuità) di leggere la scena contemporanea sulla scorta di questi modelli. Tra gli esiti convincenti invece, segnalo *Beckett & Puppet. Studi e scene tra Samuel Beckett e il teatro di figura*, a cura di Fernando Marchiori, Pisa, Titivillus, 2007.

⁹ In occasione di un ciclo di lezioni su *Luce e Ombra* presso Unirio (2015) per le indicazioni bibliografiche mi sono potuta avvalere del numero monografico di «Moin Moin», 9, 2012, dedicato ai Teatri d'Ombra, contro la mancanza di uno strumento simile in ambito italiano.

¹⁰ In Italia per esempio gli anni Novanta vedono due importanti numeri monografici dei «Quaderni di Teatro»; nel 1994 «Sipario» “ospita” l'Unima dedicando due numeri alle marionette (n. 1, marzo-giugno 1994, un numero monografico “Unima”, n. 2, 1994); sempre negli anni Novanta vi prestano attenzione «Linea teatrale» e «Baubo»; «Hystrio» nel 1999 dedica un dossier in due numeri al Teatro di Figure (1999). Si tratta di episodi oggi rari. A livello internazionale ci limitiamo a segnalare «The Drama Review», *Puppets, Masks and Performing Objects* (éd. John Bell), 43, 1999 (ma la rivista nel corso della sua storia ha sempre prestato attenzione a questi generi, cfr. *The Puppet Issue* (16, 1972, per es., con interventi di Mario Ricci e Dario Fo).

considerazioni generali – probabilmente ovvie per gli specialisti – per affermare che a mio avviso oggi l’urgenza è di fare entrare questi studi e queste riflessioni critiche nel contesto più ampio del pensiero e della storiografia teatrale; proprio come accade sulla scena, dove attori e marionette non possono più essere agiti né pensati come separati. In un’epoca in cui imperano le parole “rete”, “interdisciplinarietà”, “dialogo” - più proclamate che attraversate - sarebbe proficuo far defluire sostanze “fertilizzanti” da un vaso all’altro delle indagini storico-critiche¹². Un’esigenza affine, che in un certo senso il presente ci insegna, è quello di studiare la Storia delle Marionette (anche quella del passato) non separata ma in stretta relazione alla Storia del teatro d’attori¹³.

Armarsi di lenti per interrogare le fonti

Per venire più specificatamente ai problemi metodologici della ricerca storica, è forse utile proporre uno schema, senza pretesa di validità in termini assoluti, che consiste in una tripartizione degli ambiti di studio: la storia dei secoli passati, fino al “faticoso” passaggio tra XIX e XX secolo; il periodo delle Avanguardie storiche (dagli anni ’90 dell’800 agli anni Trenta del Novecento); il secondo Novecento e la scena contemporanea. Ovvero, la tradizione (le tradizioni) da un lato, la scena contemporanea dall’altro e, tra le due, un momento fondamentale che possiamo considerare cerniera tra i due ambiti, rappresentato dal primo Novecento con le Avanguardie che fondano una “tradizione del nuovo”. Propongo questo schema perché mi sembra che le prospettive da utilizzare siano diverse a seconda dei tre casi.

Per affrontare i fenomeni dei secoli passati è necessaria la contestualizzazione ed un impiego degli strumenti critici e metodologici della teatrologia; è auspicabile far parlare la storia con la voce del presente, ma, come qualsiasi altra disciplina, la “scienza del teatro” (*Theaterwissenschaft*, come l’hanno battezzata i paesi di lingua tedesca un secolo fa) impone una serie di criteri ineludibili: fondamentalmente, oltre agli strumenti che si riveleranno necessari a seconda dell’oggetto di studio, una lettura

¹¹ Nell’editoria italiana la situazione rimane comunque lacunosa. Per una sintesi della storia e delle finalità dell’attività editoriale dell’Unima a livello mondiale cfr. la pagina relativa al sito <https://www.unima.org/fr/projets-et-realisation/autres-publications/#.V5cWnzcQP-Q>.

¹² Alfonso Cipolla insiste sulla necessità di «studiare la Marionetta all’interno del sistema teatrale italiano» in *I fili ritrovati. Prospettive del teatro di marionette nella moderna società dello spettacolo*, Torino, SEB, 2004, p. 36.

¹³ Un esempio confortante viene per esempio dallo studio sui pupi di Bernadette Majorana, che sin dal titolo evidenzia il motivo: Bernadette Majorana, *Pupi e attori. Ovvero l’Opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 2008.

delle fonti possibilmente di prima mano e la loro affidabilità, coerenza ermeneutica, competenze specifiche del contesto storico-culturale, molta cautela nell'utilizzo delle fonti iconografiche, tutte cose ovvie per uno studioso, ma non necessariamente per un critico, tanto meno – e giustamente – per un artista che può utilizzare la ricerca storica come fonte di ispirazione creativa.

Un problema importante che si pone è quello della disponibilità delle fonti d'archivio: a differenza di altri generi che hanno avuto dalla storia "ufficiale" maggior riconoscimento, quelli di cui ci occupiamo si sono mossi su percorsi meno battuti, alternativi quando non sotterranei¹⁴ rispetto al teatro d'attori. Solo a titolo d'esempio, pensiamo alla corrispondenza delle corti d'*Ancien régime*, vera miniera per gli storici del teatro: le rare tracce relative a spettacoli di marionette e affini¹⁵ costituiscono riferimenti vaghi; a differenza di quanto, fortunatamente, avviene almeno per i più famosi Comici dell'Arte, mancano i nomi degli artisti; il loro statuto è "spurio" (possono essere venditori o esercitare mestieri diversi); la ricerca insomma è oggettivamente più ardua. Ma è un passaggio necessario. Spesso gli studi in questo settore utilizzano fonti di seconda mano, e chi fa storia (che è sempre anche storia della storiografia) sa quanti errori vengono tramandati e perpetuati; le importanti ricerche degli storici di impronta positivista tra fine Ottocento e primo Novecento nella maggior parte dei casi non vengono sottoposte a verifiche filologiche; a mia conoscenza, non è in atto lo stesso lavoro che negli ultimi decenni si sta facendo per gli attori o per altri professionisti dello spettacolo¹⁶.

Quali strumenti storiografici ha a disposizione oggi lo studioso di questi

¹⁴ Pensiamo alle esperienze di ombre e marionette nei cabaret (tedeschi) d'inizio Novecento; cfr. C. Grazioli, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo Novecento*, Padova, Esedra, 1999, pp. 205-293.

¹⁵ Un esempio concreto (seppure riferito ad un'epoca che sappiamo parca di documenti su marionette e burattini): nell'archivio Herla (<http://www.capitalespettacolo.it/ita/archivio.asp>) progetto di ricerca delle fonti per lo spettacolo rinascimentale e barocco legato alla Corte dei Gonzaga, al quale ho attivamente collaborato) tra i 12.000 record ad oggi compilati, 2 nominano burattinai (1688 e 1689), uno marionettisti (1628): il documento che nomina i marionettisti cita compagnie di comici che possono essere individuate (tramite documenti contigui relativi allo stesso evento), ma dei marionettisti non rimane che la definizione generica; non si può dunque nemmeno lontanamente ipotizzare alcuna identità anagrafica.

¹⁶ Per l'epoca del Cinque e Seicento, riprendo l'esempio del progetto Herla, dove si procede sistematicamente alla verifica d'archivio dei documenti citati dalla bibliografia a disposizione (non poche le correzioni; a volte ritrovamenti di documenti dati per distrutti da incendi o simili...). Senza limiti cronologici è invece l'impareggiabile progetto A.M.At.I (Archivio Multimediale Attori Italiani); facciamo notare però che purtroppo marionettisti e burattinai non sono stati considerati all'interno della grande famiglia degli "attori" (attivi in teatro di prosa, opera, cinema, radio, televisione).

generi? Come per altri fenomeni della Storia del teatro, ma in modo più stringente, le discipline dell'antropologia, dell'etnografia, dell'etnomusicologia, la storia delle tradizioni popolari sono certamente ambiti privilegiati; ma nella varietà di fenomeni esistiti legati alla grande famiglia della Marionetta, a seconda del caso di studio si tratterà di individuare quali discipline interpellare. Nell'esiguità di tracce conservate, ci si può avvalere di copioni e canovacci (quando questi generi li prevedono), talvolta di *affiches*; probabilmente più di quanto avvenga per il teatro d'attori (forse con la sola eccezione della Commedia dell'Arte), è notevole la sproporzione tra quanto restituiscono le fonti documentali e quanto costruito dalle fonti letterarie, dove agiscono evidentemente la rielaborazione dello scrittore e l'influenza del "Mito" che si crea intorno a questi generi. Un'altra strada percorribile (ove cronologicamente possibile) è quello della memoria storica degli artisti; qui allora il prestito metodologico andrà all'antropologia, alla storia delle tradizioni popolari, alle indagini sulla memoria orale.

Ma è impossibile generalizzare: archivi e biblioteche, cartacei e digitali, sono luoghi della ricerca per tutti gli oggetti di studio; per i territori meno frequentati dalla storiografia come questo, solo la tenacia del ricercatore può ripagare. Ci sarebbe bisogno di ricognizioni puntuali e sistematiche, di équipes di lavoro focalizzate su singoli contesti e della loro messa in relazione¹⁷. Va ricordato che negli ultimi anni l'attenzione all'organizzazione del patrimonio documentale specifico ha conosciuto tappe importanti. È d'obbligo citare una realtà che è riferimento a livello internazionale, il Centro di documentazione dell'Institut International de la Marionnette e il recente Portail Pam, Portail des Arts de la Marionnette¹⁸; ma l'esigenza di mappature e catalogazioni è sempre più diffusa.

Più frequentemente che per il teatro "d'attori", i centri di documentazione spesso nascono nel contesto della prassi scenica (come le scuole di formazione). Questo produce una maggior permeabilità tra studi e creazione, dall'altro lato però a volte fa incorrere nel rischio di confondere i due piani. Così, più frequentemente che in altre situazioni, e forse proprio per colmare le lacune

¹⁷ L'enorme progetto dell'*Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, (éd. Henryk Jurkowski, Thieri Foulc, Paris, Unima/L'Entretemps, 2009), alla quale ho collaborato, necessiterebbe di una estensione e conversione in uno strumento informatico elastico ed implementabile.

¹⁸ Notiamo che del progetto si è riferito nel corso dell'ultimo convegno della Sibmas, ovvero nel contesto di tutti i progetti di archiviazione e documentazione del patrimonio nelle Performing Arts. In Italia è recente la notizia della presentazione all'Unesco del Dossier *Memoria Vivente* da parte di Unima Italia; cfr. «Teatri della Diversità», n. 72, 2016, pp. 56-57.

della storiografia “accademica”, i professionisti si assumono ruoli molteplici: gran parte della bibliografia oggi a disposizione è firmata da curatori di collezioni, operatori, artisti¹⁹.

Le realtà di ricerca sul Teatro di Figura si fondano sul presupposto che la tradizione, come si è fatto a partire dagli anni Settanta, vada reinventata. Condivisa da molti la convinzione che allo stesso tempo si debbano “ritrovare” i fili recisi della marionetta (*I fili ritrovati* era il titolo di un convegno tenutosi a Gorizia nel 2003), cioè che si debba restituire alle figure la loro specificità di fronte al rischio dell’omologazione, in agguato nella volontà di “apertura”. Queste importanti riflessioni avvengono in larga misura nei contesti di creazione e produzione. Siamo invece ancora piuttosto lontani dal “ritrovare” i fili della ricerca all’interno della tradizione di studi, in questo caso non tanto “recisi”, quanto piuttosto molto radi. Le situazioni sono diverse nei diversi paesi e sarebbe impensabile poter offrire una sintesi valida a livello generale. Certamente ci sono nazioni dove la situazione del dibattito critico è più vivace, maggiormente riconosciuta e in dialogo con l’ambito accademico (dei contesti a me noti, quelli già citati di Francia e Brasile).

Un aspetto da non sottovalutare è quello del patrimonio museale, per ovvi motivi con una sua unicità rispetto alle fonti disponibili per il teatro d’attori. Anche in questo caso è in corso un gran lavoro di valorizzazione, a tutto vantaggio delle condizioni della ricerca²⁰. I collezionisti, i curatori di esposizioni e i contributi contenuti nei cataloghi di mostre costituiscono una parte rilevante dell’attuale “stato dell’arte”. Vogliamo ricordare un precedente importante in questo senso, il catalogo della mostra di Palazzo Reale a Milano del 1980. Nella *Nota al catalogo* leggiamo che esso vuole costituire «un contributo per una conoscenza meno empirica e meno “mitica” del ricchissimo patrimonio italiano di burattini, marionette, scene, copioni, attrezzeria, vestiario, ancora in gran parte sconosciuto»; nell’avvertire circa la difficoltà di stabilire datazioni certe e la scarsità di documentazione, si scrive che «fra i burattinai e i marionettisti (e anche, purtroppo, presso alcuni collezionisti) corre assai più il piacere di attribuzioni “mitiche” che la responsabilità di una collocazione verificabile.

¹⁹ La bibliografia più citata è ancora oggi quella firmata dagli artisti: Obrazov, Signorelli, Chesnais...

²⁰ Oltre alle numerose istituzioni del settore specifico (tra le altre, ricordiamo il Museo Antonio Pasqualino a Palermo e l’Istituto per i beni marionettistici e teatro popolare di Torino, anche promotori di studi e pubblicazioni), è utile a volte spingersi in collezioni non specifiche; solo nel territorio in cui opero, per esempio, il Museo della Maschera Amleto e Donato Sartori di Abano Terme (Padova), il Museo della Lanterna Magica (Padova), il Museo Correr o Casa Goldoni (Venezia).

Ciò avviene sia per la fragilità degli studi specifici, che per l'ancor romantico alone letterario che circonda questo teatro, quando non si verifica per assenza di responsabilità critica. A noi stessi è capitato di rivedere certi pezzi a distanza di anni, trovandoli, dal loro proprietario, diversamente datati e attribuiti. Sono situazioni che si verificano sempre nel mondo del collezionismo, ma che in questo specifico campo si determinano con più ingenua e incolpevole leggerezza»²¹.

Il patrimonio museale pone altri interrogativi per la ricerca; giustamente, ci si è spesso posti a difesa della “vita” delle figure, l’oggetto marionetta in un museo è qualche cosa di ben diverso e riduttivo rispetto all’arte della marionetta. Ma dal punto di vista dello studio questa testimonianza riveste un’importanza capitale: le figure costituiscono “documenti” al pari delle fonti scritte²².

Questa specificità consente di individuare un altro problema. Allo storico del teatro è sempre necessario adottare uno sguardo ‘strabico’, con un occhio fisso in direzione dell’oggetto di studio e del suo contesto epocale, e l’altro che guarda al presente, inteso come dimensione dove convergono le stratificazioni degli sguardi, delle letture, delle interpretazioni, degli eventi che si sono depositati su quell’oggetto di studio. A tale “strabismo” si aggiunge qui un dato: se il teatro di marionette presuppone una condizione di ambivalenza e molteplicità (l’identità dell’attore e quella dell’oggetto/figura), chi lo studia è costretto a considerare sempre le due dimensioni, due attori, il manipolatore e la figura. E a differenza che per il teatro d’attori, quella parte singolare dell’attore che è la marionetta, seppure in una sorta di “passaggio di stato”, *rimane* (di qui evidentemente l’importanza di Musei e collezioni)²³.

Un’altra caratteristica da ricordare è la connotazione di spettacolo “viaggiante”: marionette, burattini e ombre viaggiano molto, forse più degli attori. Vengono donati, si trasmettono di generazione in generazione, possono avvizzire inutilizzati e poi rinascere. Spesso vivono “vite” diverse (come nel caso frequente della cessione di teatrini – si pensi per esempio al Théâtre de Séraphin).

Un problema strettamente connesso a quello della ricerca storica è quello

²¹ [Doretta Cecchi], *Nota al catalogo*, in *Burattini Marionette Pupi*, progetto a cura di Roberto Leydi, Tinin Mantegazza, Eugenio Monti, Milano, Silvana Editoriale, 1980, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 25 giugno-2 novembre 1980), p. 20.

²² Un esempio riuscito in tal senso, soprattutto per la parte storica, ha offerto la mostra sui Teatri d’Ombre tenutasi recentemente a Stuttgart, *Die Welt des Schattentheaters von Asien bis Europa*, hrsg. von Jasmin li Sabai Günther und Inés de Castro, Stuttgart, Hirmer, 2015, catalogo della mostra (Stuttgart, Lindenmuseum, 3 ottobre 2015-10 aprile 2016)

²³ Si veda in merito «Puck. La Marionnette et les autres arts», *Collections et collectionneurs*, n. 19, 2012; cfr. anche *La Marionnette: objet d’histoire, œuvre d’art, objet de civilisation*, sous la direction de Thierry Dufrêne et Joël Huthwohl, Paris, L’Entretemps, 2014.

della didattica all'interno dei corsi universitari. A differenza che in altri paesi, non esistono in Italia cattedre o insegnamenti specificatamente dedicati a questi generi. Ci si muove "lateralmente" quando non sotteraneamente, si inseriscono le Figure entro corsi ed insegnamenti con altre denominazioni²⁴. Ciò impedisce una riconoscibilità (sia alla materia che ai ricercatori). Possiamo però vedere anche i pregi di questo ingresso delle Figure entro trattazioni più ampie: se responsabilmente affrontata, tale condizione può contribuire a rispondere all'esigenza di cui si diceva sopra, cioè di presentarle a buon diritto come parte integrante della Storia del teatro.

Chi si muove in tale direzione nota sistematicamente la sorpresa degli studenti, che, quando hanno una minima idea di questi generi, essa corrisponde ad una vaga memoria d'infanzia o a qualche cosa di astratto. La visione di spettacoli di Teatro di figura avviene insieme a informazioni storiche che facciano capire come nel corso della storia si sia giunti agli esiti contemporanei: si sottolineano i mutamenti nella concezione della drammaturgia e soprattutto del personaggio. Si può partire dall'analisi di testi che non costruiscono più il personaggio in modo tradizionale, leggere Beckett o Pirandello come snodi chiave di questi spostamenti; vedere *Einstein on the beach* per capire che cosa significa la relazione tra i segni visivi e sonori della scrittura scenica, proporre il Teatro d'Ombre contemporaneo come dimostrazione della molteplicità dei rapporti tra attore e personaggio, della valenza drammaturgica dei dispositivi scenici, e così via. La ricerca sul Teatro di Figure, in quanto fenomeno complesso e che rimette sempre in gioco le relazioni tra i coefficienti scenici, può essere anche un'ottima "palestra" per allenare lo sguardo critico²⁵.

Volendo procedere costruttivamente, possiamo anche considerare che l'esigua tradizione storiografica in fondo ne fa un ambito d'indagine meno irretito da stereotipi e da categorie fossilizzate: un'occasione per cimentarsi con nuovi paradigmi estetici e critici.

Uno sguardo mobile: il primo Novecento

Un momento da isolare nel nostro discorso è quello che abbiamo

²⁴ Fino a qualche anno fa un insegnamento in *Teatro di Animazione* era tenuto da Alfonso Cipolla presso l'Università di Torino. Valentina Venturini all'Università Roma3 inserisce questi motivi in *Tradizioni, mestieri, teatro vivo*, la sottoscritta entro il corso di *Storia del teatro e dello spettacolo*.

²⁵ Su questo motivo cfr. la mia introduzione al bel volume di Fabrizio Montecchi, *Más allá de la pantalla* (in corso di pubblicazione, Buenos Aires, Unsam) (prima ed. *Jenseits der Leinwand / Beyond the Screen*, Schwäbisch Gmünd, Einhorn Verlag, 2015).

definito “cerniera” tra tradizioni e contemporaneità. È il grande laboratorio rappresentato dalle arti tra XIX e XX secolo a porre le premesse, non solo artistiche ma anche storico-critiche, estetiche, ermeneutiche, per i nostri studi attuali. Le formulazioni teoriche dei grandi riformatori della “concezione” della Marionetta (Maeterlinck e Craig per fare i nomi immancabili, ma tanti altri se ne potrebbero aggiungere) rappresentano il varco attraverso cui si affacciano tutte le proposte delle Avanguardie. Il discorso è notoriamente ampio e complesso per essere sintetizzato; basti solo pensare al problema che pone la frattura creatasi tra marionettisti e burattinai di tradizione e i progetti (o le utopie) – spesso d’élite – degli artisti delle Avanguardie storiche. Entro tale complessità, ci preme mettere qui in evidenza un aspetto, cioè lo spostamento di sguardo nel leggere queste “figure”. In merito voglio citare un artista che mi occupa da molto tempo, Rainer Maria Rilke, la cui attività teatrale è rimasta ancora troppo poco nota²⁶.

Credo che Rilke sia un ottimo esempio per introdurre gli elementi che mi stanno a cuore rispetto alle possibili (non certo esclusive) metodologie da adottare. Non a caso nei miei corsi universitari tratto spesso la sua poetica per accompagnare gli studenti entro il mondo delle figure nella scena contemporanea. Letto con gli occhi di oggi, Rilke, a mio avviso, intende la Marionetta già in tutte le potenzialità che le riconosciamo nel contemporaneo; nello stesso tempo è esemplare testimone della ricchezza e dei mutamenti della sua epoca. Sintetizzando gli elementi che si delineano dalla sua riflessione, un tratto fondamentale è lo sguardo “mobile”, osmotico di Rilke in quanto artista, critico e teorico, che scorre senza fratture dal territorio delle arti figurative a quello teatrale, dalla poesia alla scena, dall’attore alla marionetta.

Seguire questo sguardo illumina la capacità di cogliere entro espressioni e linguaggi diversi dell’arte delle indicazioni preziose che rinviano al mondo

²⁶ Per tutte le indicazioni che seguono rinvio a: C. Grazioli, *Les acteurs sans visage dans la critique d'art de Rainer Maria Rilke* in «Puck. La marionnette et les autres arts», *Le point critique*, n. 17, 2010, pp. 15-24; Id., *Mensch, (Tod) und Kunstfigur: figures de la Mort et de l'altérité dans les réflexions de Rainer Maria Rilke et Oskar Schlemmer* in C. Guidicelli (éd), *Surmarionnettes et mannequins: Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, Actes du Colloque, Charleville-Mézières 15-17 mars 2012, Paris, Ed. L'Entretemps, 2013, pp. 153-172; Id., *"Un lento divenire paesaggio del mondo". Il corpo-paesaggio e la scena negli scritti di Rainer Maria Rilke*, in *La scena inospitale. Genere, natura polis*, a cura di S. Chemotti, Atti del convegno 21-25 ottobre 2013, Padova, Il Poligrafo, 2014, pp. 71-100. Id., *Paysage avec Marionnettes: Rainer Maria Rilke et la scène in La scène philosophique du théâtre de marionnettes*, éd. par H. Beauchamp et al., Paris, L'Entretemps, 2016 [in corso di stampa]. Una mia monografia su Rilke e il teatro è in preparazione.

della Marionetta. Inevitabile partire dalle sue osservazioni su Maeterlinck e dalla sua sottolineatura del fatto che il drammaturgo belga definisca i suoi testi “drammi per Marionette” pur prevedendo interpreti in carne ed ossa (aprendo così la strada a tutte le nuove modalità di concepire azione drammatica e personaggi); si pensi poi alla messa in evidenza della tipologia delle presenze sceniche: oggetti, rumori, bagliori, ombre, ogni forma esistente nel tempo e nello spazio della scena è dotata di statuto di personaggio. Ciò corrisponde esattamente alla concezione di Rilke stesso. Ma il poeta tedesco si spinge più avanti: pensiamo ai passi dei suoi scritti sull’arte dove è sempre all’opera la sua esperienza della scena (l’atmosfera lega le figure dei quadri così come lo spazio della scena quelle drammatiche, gli alberi sono visti come personaggi), all’attenzione prestata al motivo della “messa in relazione”; e in particolare pensiamo ad un passo illuminante del magnifico scritto su Rodin, dove nel contesto dell’accostamento tra l’arte della Duse e l’arte dello scultore, Rilke parla della possibilità di un frammento di esprimere il tutto, l’intero: l’artista è capace di creare un mondo dal più piccolo frammento di una cosa e nella sua opera «ci sono mani, piccole mani autonome che, senza appartenere a un corpo, hanno vita»²⁷. Infine, consideriamo la pertinenza con il motivo dell’“anima delle cose”. L’espressione “teatro di animazione”, nella bella declinazione brasiliana “Teatro de formas Animadas”, dovrebbe essere intesa sulla linea di queste poetiche: per Rilke le “Cose” hanno un’anima, ma sono solo lo sguardo e il movimento affettivo di chi si rapporta ad esse a renderle vive. Sono numerosissimi i passi del poeta tedesco nei quali si ritrova questo concetto; il movimento del marionettista non è mera meccanica, ma relazione affettiva. Si pensi al saggio *Puppen*, del 1914, dove continuamente Rilke ritorna sulle relazioni che il bambino instaura con bambole, burattini, oggetti. Mi interessa ribadire che per Rilke questi temi non sono *solo* immagini metaforiche ed evocatrici, ma trovano le loro radici in un’esperienza diretta della scena e del teatro, trasfigurata poi in poesia.

In anni ormai lontani ho condotto un’analisi della figura della Marionetta nel teatro tedesco del primo Novecento partendo dal punto di vista della valenza simbolica, emblematica della Figura come portatrice di una concezione del teatro; mi resi presto conto che era necessario analizzarla cercando di inserirla nella cultura viva della storia di questi generi. Le figure assimilabili alla famiglia

²⁷ R. M. Rilke, *Rodin*, trad. di C. Groff, postfazione di E. Potthof, Milano, SE, 1985, p. 33-34; ed. orig. *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit R. Sieber-Rilke, besorgt durch E. Zinn, Frankfurt am Main, Insel, 1955-1966, 12 voll., IX, pp. 135-201: p. 164.

della Marionette che compaiono in Trakl, Rilke, Kokoschka non si possono far parlare solo in senso letterario o in quanto metafore. Certo non dobbiamo forzarle ad entrare nella nostra prospettiva, ma procedere per ipotesi di lavoro e verificare se questi artisti possedevano una esperienza del teatro materiale in questi territori. All'epoca mi sorprese constatare che in gran parte dei casi si sottovaluta la diffusione di una "cultura delle marionette" basata sulla prassi. Sappiamo invece che una quantità di artisti di riferimento per il rinnovamento della scena *tout court* conoscevano i teatrini di marionette, burattini, ombre²⁸. Vogliamo dire che riportare sempre tutto a "paradigma", a metafore, a (mitici) modelli, può rivelarsi riduttivo.

Ma lo sguardo aperto e incrociato che ci insegnano critici-poeti come Rilke, può essere applicato alla ricerca dei secoli passati? Io credo che, a meno di folgorazioni critiche eccezionali per casi molto singolari, si debba usare molta cautela, e in particolare che questo sguardo sia applicabile con esiti convincenti proprio a partire dallo snodo epocale citato, avallato dalle testimonianze degli stessi protagonisti di quell'importante momento.

Passerelles: pensare e studiare le Figure della scena contemporanea

Passerelles era il titolo di un'editoriale di Brunella Eruli nel secondo numero di «Puck», del 1989, *La marionnette et les arts plastiques*. Procedere per attraversamenti di confini mi sembra elemento essenziale della ricerca sulle Figure in ambito contemporaneo. Farlo tramite esili ponticelli, forti della loro precarietà e relatività, e non costruire massicci ponti con la pretesa di relazioni indiscutibili.

Gli oggetti di studio presi dalla scena contemporanea appaiono compositi; i parametri di riferimento più spesso utilizzati per l'analisi delle arti contemporanee sono molteplici e i saperi del presente ci pongono di fronte ad un altro paesaggio; sono a disposizione strumenti utili provenienti da altre discipline, categorie estetiche differenti oramai affermatesi (liquidità, impermanenza, mescolazione...) particolarmente consone alle Figure. Filosofia ed estetica, neuroscienze, antropologia sono sempre più chiamate in causa dalla riflessione critica teatrale²⁹. Ne sia prova l'interessante progetto di ricerca intorno alle "filosofie della Marionetta" condotto da un gruppo di giovani ricercatrici

²⁸ Pensiamo solo a nomi (troppo poco studiati) del teatro italiano del primo Novecento come Gino Gori o Massimo Bontempelli.

²⁹ Pensiamo solo alle suggestioni che ci possono venire da riflessioni di pensatori come Hans Belting (sul rapporto tra presenza e assenza nell'immagine e sull'immagine come luogo privilegiato del corpo – e dell'umano - in *Antropologia delle immagini*), da Didi Hubermann, da Deleuze e dalla sua accezione di "Figurale".

in filosofia in collaborazione con l'IIM³⁰.

Se questi “prestiti” sono oggi naturali, non solo per tutto il teatro, ma per tutte le arti, essi sembrano aderire in modo singolare al caso delle Figure, in virtù della loro natura “eterogenea”. La prova più ovvia di tale eterogeneità è la loro stessa peculiarità attorica.

Se è difficile azzardare ipotesi per cercare di spiegare le chiusure, gli sbarramenti che la Storia del Teatro ha posto fino ad un certo momento agli attori di legno, al di là dei generici pregiudizi sui generi minori, sembra chiaro che una delle “colpe” d'origine sia stata quella di non considerare la figura come parte integrante dell'attore (ossia: non considerare il marionettista-burattinaio-ombrista come Attore a tutto tondo). Inevitabile per me tornare a ricordare l'amica e collega Brunella Eruli, che proprio da questo punto partiva nei suoi primi interventi (intorno al 1980), portando l'attenzione sulle relazioni tra attore e figura e proponendo, ciò che all'epoca poteva sembrare provocatorio, l'attore con la sua umanità come perno centrale di ogni riflessione sulla Marionetta³¹.

Questo orizzonte si delinea dal momento in cui la scena dei registi e degli attori interPELLA la marionetta e le sue risorse. E forse non è un caso che il primo numero di questa importante rivista nel 2005 sia dedicato all'Attore³².

Ma ci si può chiedere: oggi chi “fa” la Storia del Teatro? Benché ovvio, è importante ricordare che nel caso del teatro contemporaneo lo studioso ha un oggetto di studio vivente. Dal punto di vista dell'analisi si avvicina così al critico. Ci si sofferma troppo poco sui rapporti che si possono instaurare tra studiosi e critici, che hanno posizioni e finalità diverse: i due territori possono imparare a instaurare proficue relazioni, a patto di essere ben consapevoli delle differenze³³. Ma nel panorama contemporaneo possiamo dire che anche gli stessi artisti contribuiscono

³⁰ Responsabili: Flore Garcin-Marrou, Hélène Beauchamp, Noémie Lorentz, Anaëlle Impe; cfr. <http://labo-laps.com/compte-rendu-de-la-residence-philosophie-et-marionnettes/>

³¹ Già allora Brunella riconosceva l'interesse di leggere secondo quest'ottica non solo gli attori di Kantor ma, per esempio, i danzatori di Pina Bausch o i personaggi di Tardieu. Per comodità di sintesi, rinvio al mio omaggio in «*Une histoire d'amour*»: la rivista “Puck” e le intersezioni tra le arti. Un omaggio a Brunella Eruli, in S. Brunetti, N. Pasqualicchio (a cura di), *Teatri di figura. La poesia di marionette e burattini fra tradizione e sperimentazione*, cit., pp. 119-135. Il Centro di documentazione dell'IIM ha acquisito la donazione del Fondo Eruli; si è scelto di conservare un *corpus* di volumi costituiti da materiali apparentemente eterogenei: i fili che li legano rivelano le fertili connessioni che alimentavano il pensiero della studiosa.

³² *O Ator no teatro de formas animadas*, «Moin Moin», 1, 2005.

³³ Diversamente che in altri paesi, in Italia è ancora raro che artisti siano anche docenti universitari.

a segnare la loro storia (oltre all'attività di scrittura, sempre più compagnie avviano processi di archiviazione e catalogazione del proprio lavoro, con grande beneficio degli studiosi, e non solo).

Sono ancora carenti progetti che avvicinino storici del teatro e artisti. Se vi è in generale una certa resistenza da parte degli studiosi, in parte essa si può comprendere per il fatto che collocare un'opera contemporanea, ancora pulsante di vita – anche di imperfezioni, entro una direttrice della Storia del teatro (o della Storia *tout court*) implica comprensibili incertezze dovute alla consapevolezza che sia necessaria una certa distanza temporale ai fini di una più obbiettiva storicizzazione. Non di meno il percorso va intrapreso e può rivelarsi fruttuoso per entrambe le parti³⁴.

Abbiamo cercato solo di richiamare questi “punti critici”³⁵ non tanto per l'ennesima accusa all'una o all'altra parte in causa, quanto per richiamare l'attenzione sulla necessità di trovare dei punti di equilibrio; nella consapevolezza delle differenze ma anche dei punti di tangenza, un equilibrio dinamico tra la difesa della specificità (senza che divenga trincea) e il dialogo tra i linguaggi – che significa anche dialogo tra diversi sguardi: di studiosi, di critici, di spettatori, degli stessi artisti.

³⁴ Nello specifico di questi territori “figurali”, voglio ricordare qui come esempio il mio dialogo in anni recenti con Fabrizio Montecchi (Teatro Gioco Vita), che ci ha portato a collaborare mettendo proficuamente a confronto i reciproci ambiti professionali, quello accademico/didattico e quello della creazione artistica. Segnalo inoltre il progetto *in fieri* Nuovo Teatro Made in Italy (www.nuovoteatromadeinitaly.com), nel corso del quale fondamentale è stato il rapporto con artisti e compagnie, dedicato al teatro italiano di sperimentazione; se ad ora il Teatro di Figura è poco rappresentato, altri artisti verranno inseriti nel prosieguo del progetto.

³⁵ Per motivi di spazio non abbiamo modo di affrontare qui il fattore rappresentato dagli spettatori: accenniamo solo al problema costituito dalla “separazione” del pubblico a seconda dei generi, e a quello, fondamentale per gli studi teatrali degli ultimi anni, del ruolo dello spettatore nella ricostruzione di fenomeni del passato.

Pesquisa sobre teatro de formas animadas: entre mundos

Cariad Astles
Universidade de Londres



Prólogo Primeiro (2016). Caixa do Elefante Teatro de Bonecos. Direção de Paulo Balardim. Foto de Gisele Knutez.



Prática individual como pesquisa. Josiah Pearsall. Foto de N. Eda Ercin.

Resumo: Este artigo fornece uma visão geral das preocupações contemporâneas no campo do Teatro de Formas Animadas, incluindo a importância da prática como pesquisa, o trabalho autobiográfico e extensões de técnicas e processos de ensaio; os contextos interdisciplinares, as Formas Animadas aplicadas e as perspectivas alargadas dos estudos interculturais, incluindo a necessidade de análises mais detalhadas de formas não europeias. O artigo também destaca o papel da Comissão de Pesquisa da UNIMA na busca de alcançar os objetivos da investigação contemporânea neste campo.

Palavras-chave: Teatro de formas animadas. Pesquisa. Interdisciplinaridade.

Abstract: This article provides an overview of contemporary concerns within puppet theatre, including the importance of practice as research, autobiographical work and extensions of rehearsal techniques and processes; interdisciplinary contexts for puppetry, applied puppetry and the widening perspectives of intercultural studies, including the need for more detailed analyses of non-European forms. The article also highlights the role of the UNIMA Research Commission in pursuing the objectives of contemporary puppetry research.

Keywords: Puppetry. Research. Interdisciplinary.

Tive o privilégio de ser convidada a escrever algo para a *Móin -Móin* como presidente da Comissão de Pesquisa da Unima¹ durante

¹ Union Internationale de la Marionnette (União Internacional da Marionete) – Unima, associação fundada em 1929 e que reúne marionetistas de todo o mundo. Tem atualmente sua sede na cidade de Charleville-Mézières, França (Nota da tradutora).

o período 2016–2020². Este é um período em que a Comissão está pensando sobre as prioridades nas quais focar em termos de pesquisa: quais os projetos que queremos apoiar; o lugar da pesquisa sobre teatro de formas animadas³ tanto no mundo acadêmico quanto no mundo dos praticantes (os nossos pesquisadores são muitas vezes as duas coisas); a melhor forma de apoiar a pesquisa de qualidade e garantir que novas ideias sejam fomentadas, fermentadas e possam ser concretizadas.

O teatro de bonecos é uma forma de arte teatral radical que tem uma capacidade única de trabalhar através das fronteiras; de conectar o incomum, o inusitado, o peculiar e o popular [*mainstream*]; de tornar possíveis discussões sobre metafísica, neurociências, emoções, anatomia e mecânica; tradição, patrimônio cultural, política, narrativa, infância e alfabetização; música e religião; e praticamente qualquer campo que você possa imaginar. Trata-se de uma fusão particular do material e do imaterial; da presença física assombrada por fantasmas do passado e do futuro; da existência viva em um mundo imediato e de múltiplas vozes comunitárias cantando canções coletivas de culturas e memórias compartilhadas.

O teatro de formas animadas atravessa mundos, conceitos e estágios de “vivacidade”. Pode ser tanto obscuro quanto sério; delimitado pela forma e livre de forma; vulnerável e eminentemente poderoso. O teatro de formas animadas é veementemente interdisciplinar, multivo- cal e intracultural. Ele nos dá muito espaço para sonhar, imaginar e criar.

Vivemos em um mundo no qual o corporativo e o comercial dominam; onde raça, gênero, religião e nacionalidade são uma vez

² Para mais informações sobre a Comissão de Pesquisa da Unima, ver <http://www.unima.org/en/commissions/research/#.WA0I5-ArLFg>

³ A língua inglesa normalmente utiliza a expressão *puppetry* para designar as diferentes manifestações do que nós no Brasil denominamos teatro de bonecos, teatro de formas animadas ou teatro de animação. Na tradução deste artigo, uso o termo “teatro de formas animadas” para traduzir o que se configura como expressão relativa ao teatro de animação mais contemporâneo e “teatro de bonecos” quando a autora usa a expressão *puppetry* para designar manifestações do teatro tradicional, popular ou o teatro mais homogêneo, em que prepondera a presença de bonecos e praticamente não existe o cruzamento com outras linguagens artísticas (Nota da tradutora).

mais territórios disputados de significado entre hegemonias de medo e estados variados de “alteridade”. O teatro de formas animadas – sempre em certa medida “alterizado” – nos permite desenredar esses fios complexos de ambivalência cultural e reexaminar o que esta arte quer ser.

É um privilégio escrever algo sobre pesquisa em formas animadas para esta excelente publicação que realmente aborda questões importantes no universo contemporâneo do teatro de bonecos e do teatro de objetos, e as torna disponíveis a profissionais, pesquisadores e redes em todo o mundo. *Móin-Móin* é uma publicação muito importante e inovadora no mundo do teatro de formas animadas, e eu gostaria de começar elogiando os editores pelo seu trabalho árduo, inestimável.

Na verdade, torna-se um pouco complicado escrever algo significativo sobre o campo de pesquisa em formas animadas, uma vez que o trabalho que é publicado pela *Móin-Móin* é *sempre* pesquisa de alguma forma: seja fazendo um relato sobre aspectos específicos da atuação, criação, direção, formação, levantamento histórico e cultural, seja uma coleta de dados: tudo isso é pesquisa. O termo é escorregadio, uma vez que engloba tanto; e o conceito de “pesquisa sobre teatro de formas animadas” ainda é muito novo em nosso mundo acadêmico artístico/em rede/saturado de informação. O que é que constitui a pesquisa e o que a torna digna de ser chamada de pesquisa? E qual é o seu propósito?

Pesquisar significa estudar em profundidade, investigar, examinar, experimentar e, fundamentalmente, buscar novos significados e entendimentos do material que estudamos. Tradicionalmente, nos círculos acadêmicos, a pesquisa é entendida como o estudo acadêmico ou científico de um corpo de materiais ou de conhecimentos através de uma análise cuidadosa de estudos de caso, provas e dados. O olhar distanciado, científico, que analisa e dissecar é o que durante os séculos XIX e XX levou ao conceito de rigor e desprendimento na investigação; a remoção do *self* e da subjetividade do corpo de conhecimento a ser analisado, levando

a conclusões objetivas que poderiam, assim, ser compartilhadas com a comunidade científica em geral. Há um valor na avaliação cuidadosa das provas e na comparação e análise de estudos de caso e práticas. Este modelo de pesquisa, no entanto, como o modelo primário e de alguma forma superior, confiável e testado, tem sido questionado por várias décadas. O trabalho artístico nem sempre sucumbe facilmente ao olhar objetificado, e o trabalho teatral não é exceção: os artistas trabalham com seus corpos, consigo mesmos, com seus próprios sonhos, visões e divagações. O artista pode levar sua própria experiência subjetiva como material para criar paisagens de profecias visionárias; o ofício do bonequeiro é muitas vezes o onírico, o escatológico, a memória, o desespero, a reunião do físico com o espiritual. Como esses aspectos da existência humana podem ser dissecados e analisados sem a experiência do subjetivo e do autobiográfico? Devemos, portanto, ser cuidadosos ao separar a pesquisa em formas animadas da pesquisa que fazemos em nós mesmos, nossas vidas e nossos próprios corpos.

Outra coisa sobre a qual eu gostaria de comentar é sobre a ideia de que a pesquisa sobre esse campo é recente (como eu mesma sugiro acima). Quando atores ambulantes viajavam de cidade em cidade com suas tendas e experimentavam e testavam novas práticas, palhaçadas e réplicas, isso também não era pesquisa? Pesquisar é experimentar e testar novas ideias para ver quais delas funcionam e têm eficácia no processo do espetáculo. É claro que a pesquisa e a experimentação detalhada, rigorosa e prática sempre foram feitas por bonequeiros na prática da sua arte. O que talvez seja mais recente é a validação dessa pesquisa prática e a sua celebração como uma parte importante do desenvolvimento da arte.

Eu levanto estas questões e considerações para observar que, quando falamos de “pesquisa” em formas animadas, nós estamos abrangendo uma ampla gama de estudos e experimentos, e precisamos dar espaço para todos eles. É certamente verdade que por muito tempo não se falou na pesquisa neste campo propriamente dito: somente a partir do século XX, começaram a surgir estudos

acadêmicos sobre História, Semiótica, prática e Antropologia das formas animadas. A maior parte dos estudos anteriores foi breve ou pouco desenvolvida, sem um exame sério de seus mecanismos e processos. É interessante notar também que a história colonial de grande parte da Europa levou a pesquisa europeia a ser dominante no campo, com os estudos generalistas mais conhecidos sobre teatro de bonecos emergindo do lugar privilegiado da academia europeia e norte-americana. Sem dúvida, há muito a ser feito para destacar a excelência da pesquisa sobre modos específicos destas artes na Ásia, América Latina, África e região do Pacífico.

O início do século XX trouxe muita experimentação na Europa, particularmente no modernismo: inúmeros artistas, incluindo Alfred Jarry, García Lorca, Henri Signoret, Maurice Maeterlinck, Aleksandr Blok, Vsevolod Meyerhold e outros viram uma força renovadora no teatro de bonecos tradicional e começaram a realizar experimentos em suas obras⁴. Esses trabalhos, desde então, se tornaram parte da obra da história do teatro de bonecos. O notável inovador russo Sergei Obraztsov desenvolveu uma pesquisa profissional na exploração do movimento e caracterização do boneco através de um processo de formação, e sua influência sobre a ideia de formação do artista bonequeiro tem sido importante ao longo dos séculos XX e XXI⁵.

Os estudos sobre teatro de bonecos no sentido acadêmico tradicional também surgiram no século XX, apesar de ter havido uma ou duas publicações anteriores, incluindo a *Histoire des Marionnettes en Europe*, de Charles Magnin, em meados do século XIX⁶. Frequentemente cita-

⁴ Para uma discussão mais aprofundada sobre o modernismo e o teatro de bonecos, ver SEGEL, Harold B. *Pinocchio's Progeny*. Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1995.

⁵ O trabalho de Obraztsov, que em parte é discutido na obra OBRATZSOV, Sergei, *My Profession* (trad. D. Bradbury), Moscow: Raduga Publishers, 1981, levou à fundação do teatro de mesmo nome, em Moscou, o Teatro Obraztsov, que continua a produzir novas obras e a acolher seminários, debates e encontros sobre o desenvolvimento do teatro de bonecos russo e internacional.

⁶ Ver MAGNIN, Charles. *Histoire des Marionnettes en Europe*. Paris: Editions Slatkine, [1862] 1981.

dos como importantes fundadores da pesquisa em teatro de bonecos, os estudiosos alemães Lothar Buschmeyer e Fritz Eichler publicaram estudos na década de 1930 sobre as características específicas deste teatro, diferenciando-o de outros modos de atuação⁷. Esta pesquisa foi complementada pelo trabalho do grupo de estudiosos conhecido como o Círculo de Praga, que também explorou modos e categorização de estilos de representação no teatro de bonecos⁸. Essas tentativas iniciais de codificação e classificação de estilos de representação em formas animadas levaram a uma renovação do interesse em estudar o campo, e a pesquisa acadêmica sobre esta arte cresceu ao longo do século XX, particularmente na França, na então União Soviética e na Europa Oriental. Fora da Europa, a pesquisa sobre formas animadas no início e em meados do século XX recebeu alguma atenção na América Latina (especialmente, na Argentina) e em partes da Ásia, onde o teatro de bonecos ocupa um lugar importante em relação ao ritual, à religião e à cultura. A sedimentação das formas animadas como uma forma válida de pesquisa e prática no mundo anglófono levou mais tempo para acontecer, mas excelentes estudos recentes e compilações de ensaios de estudiosos como John Bell, Claudia Orenstein, Dassia Posner, Matthew Cohen, Penny Francis, Jane Taylor e outros estabeleceram firmemente este campo como uma forma artística ampla, múltipla e interdisciplinar que pode interagir com e ter impacto no teatro, nas artes visuais, na ciência, na Sociologia, no ritual e em muitas outras áreas⁹.

⁷ Ver BUSCHMEYER, L. *Die Kunst des Puppenspiels*. Erfurt: Druk Oppelner Nachrichten, 1931; POHLAND, Carl J. [QUAL O TÍTULO?]; EICHLER, Fritz. *Das Wesen des Handpuppen und Marionetten spiels*, Emsdetten: Lechte, 1937.

⁸ Ver JURKOWSKI, Henryk. *Aspects of Puppet Theatre*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, [1988] 2013, p. 14-16.

⁹ Há um número crescente de livros e artigos de revistas dedicados à pesquisa sobre esta manifestação teatral, mas gostaria aqui de destacar dois, devido ao seu alcance e às abordagens interdisciplinares e interculturais: a coleção resultante da conferência sobre teatro de formas animadas realizada na Universidade de Connecticut, nos EUA, em 2011: POSNER, Dassia N., ORENSTEIN, Claudia; e BELL, John. *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, New York: Routledge, 2014; e para o seu âmbito de aplicação, FRANCIS, Penny *Puppetry: A Reader in Theatre Practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

Eu também gostaria de destacar a importância sem paralelo do recente acadêmico polonês Henryk Jurkowski, que talvez tenha sido o mais conhecido e prolífico estudioso das formas animadas no mundo até hoje; suas obras sobre a história deste teatro e sobre abordagens na criação de bonecos geraram a base de muitas teses e estudos posteriores. Hoje, a pesquisa acadêmica sobre formas animadas existe em numerosas universidades e instituições de todo o mundo, e há um maior número de teses de doutoramento em curso do que jamais houve. Estes estudos englobam desde história e crítica, análise dos aspectos antropológicos e sociológicos do teatro de formas animadas; ritual de bonecos; análises de grupos e práticas; estudos interdisciplinares e outras formas espetaculares, tais como a ópera, o movimento e as artes marciais na direção de bonecos; formas animadas e ciência; formas animadas aplicadas e muitos outros. As pesquisas incluem estudos de casos que analisam o trabalho de grupos específicos ou artistas, gêneros e estilos ao longo do tempo e no mundo contemporâneo, e a coleta de corpos de dados de movimentos ou artistas específicos.

Apesar desta proliferação de atividades e a consequente validação do *status* da pesquisa sobre esta arte (muitas vezes, vista anteriormente como um pobre desdobramento da pesquisa em teatro), este campo continua a ser um nicho relativamente pequeno dentro dos estudos acadêmicos. O conhecimento acerca do poder do teatro de formas animadas e seus múltiplos formatos fora deste nicho continua a ser limitado. Isto significa que, para viabilizar o melhor tipo de pesquisa, que não só forneça *insights* sobre as práticas do passado, mas também ofereça inovadoras formas de pensar sobre o trabalho atual e futuro, a comunicação dentro e fora do mundo do teatro de formas animadas e o compartilhamento de informações e recursos são fundamentais. O centro de pesquisa do Instituto Internacional da Marionete na França tem feito grandes progressos no apoio, na divulgação e na validação de pesquisas existentes, na exploração de novos caminhos para projetos de pesquisa acadêmicos colaborativos e

no apoio à pesquisa de cunho prático¹⁰; mas muito mais precisa ser feito em outros países para permitir que esses esforços tenham um alcance mais amplo.



Projeto de bonecos e música (2016) Royal Central School of Speech and Drama. Foto de Cariad Astles.

Eu acho que é absolutamente fundamental destacar a natureza essencialmente interdisciplinar do teatro de formas animadas. Esta é uma forma que se cruza com muitas outras áreas, e, portanto, pesquisadores e praticantes devem ser estimulados a trabalhar nas fronteiras; é interessante romper as fronteiras tradicionais entre as ciências e as artes afetivas; pesquisas que colaboram com a Medicina, as Neurociências, a Física, o Planejamento Urbano, a Microbiologia, os estudos sobre as florestas tropicais, e assim por diante, como um meio para gerar novos conhecimentos, são instigantes e mantêm um olhar no futuro.

O teatro de formas animadas, que existe no encontro entre ciência e arte, tem o potencial de ser um veículo fundamental

¹⁰ Para obter informações sobre programas de pesquisa do Instituto Internacional da Marionete, consulte <http://www.marionette.com/en/ResearchCenter/Research-programmes>

para estudos emergentes e interessantes que poderiam nos permitir compreender o mundo natural. Além disso, o uso deste teatro para desenvolver novas linguagens dentro das artes, das Humanidades e das Ciências Sociais pode levar a novos entendimentos significativos. Tem ficado muito evidente, no âmbito de projetos práticos em todo o mundo, que as formas animadas têm a capacidade de permitir que as pessoas falem sobre áreas anteriormente proibidas, tabus ou de difícil abordagem; há um potencial de permitir que as comunidades falem; que mostremos aspectos mais duros ou ocultos da história e da cultura contemporânea; um ambiente seguro e um canal para canalizar a emoção, os conflitos, e desenvolver a cultura oral e material. Os bonecos, eternamente “alterizados”, são um meio para que todos os “outros” ocupem o centro do palco. As formas animadas, junto com a dança, oferecem novas percepções sobre a presença e a imanência do corpo humano; junto com a ópera, dão universalidade a personagens, deuses ou outros seres; com a poesia, unem o visual, o cinético e o falado ou escrito de formas surpreendentes, oferecendo *insights* sobre a nossa condição humana.

Muitas práticas de teatro de bonecos tradicionais estão correndo o risco de desaparecer ou de ser terrivelmente comercializadas, ou os bonequeiros, que durante séculos praticaram sua forma de arte transmitindo, através da família, suas competências e habilidades, enfrentam os desafios da cultura globalizada e empresarial. Como qualquer espécie ameaçada, estas formas enriquecem as nossas culturas e nos permitem adquirir conhecimento sobre os povos, as práticas e seus produtos. É claro, porém, que, como a sociedade cria mais demandas tanto na vida diária como sobre os artistas para que justifiquem a sua arte, as formas tradicionais são obrigadas a repensar suas práticas e abordagens a fim de sobreviver; não se trata apenas da sobrevivência física, mas também psíquica e cultural. A relação entre o tradicional e o contemporâneo é contestada e também é uma área de preocupação e interesse de pesquisa. Como podem os artistas encontrar novas formas de trabalhar para garantir seu sustento (na forma descrita acima) e garantir que o seu trabalho

seja respeitado, compreendido e apoiado? Como o público pode ser educado para valorizar a tradição e as formas com que ela se desenvolve ao longo do tempo? Como podem financiadores, autoridades artísticas e culturais e os governos encontrar as informações de que eles precisam a fim de apoiar os bonequeiros e as tradições do teatro de bonecos? Quais são as formas mais éticas e inteligentes de unir tradições a outras formas artísticas, abarcando públicos novos e antigos? Estas questões são cruciais, se não quisermos perder campos significativos do patrimônio cultural em todo o mundo. A pesquisa sobre estas formas é essencial; sua história; sua prática; os detalhes de técnicas de construção, sistemas de crenças, modos de ensaio, modos de transmissão e envolvimento da família e da comunidade, formação, conteúdo, histórias e espetáculos, todos deveriam ser registrados e analisados para melhor compreender e celebrar as condições de existência dessas formas e as possibilidades futuras. O lugar da tradição e a sua relação com o contemporâneo é uma área essencial de pesquisa.

O teatro de bonecos e seus usos em contextos aplicados ou comunitários é amplamente utilizado, mas muito pouco teorizado e discutido no meio acadêmico. O termo “aplicado”, relativamente novo no universo do Teatro na Educação e do Teatro Comunitário, utilizado para indicar os mais amplos usos possíveis – na verdade, *aplicações*, do teatro de formas animadas em contextos sociais específicos, a fim de desenvolver certos objetivos em diálogo com outros –, dá propósito e foco para seu uso. Ao longo dos últimos cinco a dez anos, o interesse nesta área cresceu cem vezes, e a busca de linguagens para compreender e desenvolver as habilidades e abordagens específicas neste terreno cresceu igualmente.

Com frequência, pessoas (estudantes, profissionais e estudiosos de outros campos) me pedem para indicar leituras sobre formas animadas aplicadas que possam ajudá-las a desenvolver sua própria compreensão e abordagem. Há pouca coisa escrita nesta área; não porque falte prática ou excelência, mas porque o material é pouco teorizado e há pouca coisa escrita a respeito. Estou confiante de que,

dentro de cinco a dez anos, este panorama será muito diferente. De fato, as áreas descritas acima não são discretas; artistas tradicionais estão buscando novas formas de ensinar e disseminar suas práticas, e novos contextos sociais para usar as formas tradicionais. As formas animadas aplicadas, a interdisciplinaridade, a tradição e a contemporaneidade podem ser habilmente inseridas em novos projetos.



Projeto de bonecos e direitos da infância. Molins de Rei (2015) Foto de Cariad Astles.

De agora em diante, eu gostaria de me deter brevemente no desenvolvimento de projetos de “prática como pesquisa”, em que o artista-pesquisador utiliza tanto as bases teóricas quanto o conhecimento histórico para o desenvolvimento de uma nova prática na qual ele mesmo é o sujeito da pesquisa. Vários centros de pesquisa, seguindo a ideia vigente na pesquisa teatral internacional de que o teatro foi uma arte mais praticada que estudada, desenvolveram programas de pesquisa que permitem ao artista ou pesquisador testar ideias na prática, mantendo ao mesmo tempo um processo de pesquisa através das questões que surgem e do processo a ser pesquisado. Essas excelentes iniciativas mostram que novas linguagens teatrais podem ser exploradas com o apoio do imperativo da “pesquisa”. Em projetos de “prática como pesquisa”, o bonequei-

ro-artista é capaz de desafiar-se a encontrar formas desconhecidas de trabalhar e conteúdos desconhecidos; é capaz de colaborar com outros na exploração laboratorial, não menos científica que o exame de células sob um microscópio, de materiais, formas espetaculares, sons, esculturas e pontos de encontro. Ao invés de apresentar um trabalho acadêmico em uma palestra, o artista-pesquisador está mais propenso a apresentar um trabalho prático. A ideia-chave neste tipo de pesquisa é o percurso de pesquisa pessoal e individual; o sujeito da pesquisa é o próprio ou a própria artista, e sua trajetória de pesquisa é encontrar novas maneiras de expressar sua arte. A forma de trabalhar não é nova; o que é novo é a aceitação deste tipo de trabalho como uma metodologia válida e importante para o desenvolvimento de novas pesquisas. O fato de trabalhos publicados adquirirem um *status* mais elevado do que a pesquisa prática ainda se mantém, mas isso está mudando. A questão de como documentar e manter a pesquisa feita por bonequeiros-praticantes ainda é polêmica, mas na era digital está se tornando mais fácil.

A maior parte da pesquisa feita até agora no campo do teatro de formas animadas tem ocorrido como parte integrante de uma universidade ou de um centro de pesquisa que acolhe e apoia a pesquisa. Existem, hoje, muitas universidades em todo o mundo oferecendo e acolhendo projetos de pesquisa sobre esta arte, e o número de pessoas devidamente qualificadas e experientes para orientar e apoiar esses projetos está crescendo. É importante encontrar um meio de unir esses pesquisadores e instituições para colaborar no compartilhamento dos recursos, das teses e da própria pesquisa. A segunda maneira com que a pesquisa sobre teatro de formas animadas tem ocorrido é devido ao esforço individual e dedicado dos muitos entusiastas de todo o mundo, através da realização de trabalhos importantes de pesquisa como projeto pessoal e em seu próprio tempo, sem o apoio de uma instituição acadêmica. Estas pessoas são cruciais para o desenvolvimento do campo, e é igualmente importante encontrar uma forma de apoiar o seu trabalho e divulgar os resultados obtidos.

Gostaria, agora, de refletir sobre o papel da Comissão de Pesquisa da Unima no apoio e no desenvolvimento internacional de pesquisa sobre formas animadas. Parece claro que há um vasto leque de pesquisas na área, tanto no campo mais tradicional acadêmico quanto no campo experimental/prático. Também parece claro que o papel da Comissão não é só fazer conexões entre os pesquisadores de todo o mundo e participar da divulgação de pesquisas, mas também avaliar que tipo de pesquisa precisa ser feita e que processos para apoiar a pesquisa terão que ser implementados no futuro. Quais são os imperativos da pesquisa em formas animadas hoje? Que tipos de pergunta estão sendo feitos ou deveriam ser feitos? Que processos e metodologias de pesquisa são importantes?

As áreas acima são campos a serem priorizados: técnicas interdisciplinares, práticas e aplicadas; as práticas, abordagens e análise detalhada das formas tradicionais, particularmente aquelas em risco de desaparecimento e as formas com que os praticantes tradicionais podem trabalhar com novas abordagens. A pesquisa em teatro de formas animadas precisa ser mais visível em círculos de pesquisa teatral mais amplos; de fato, em áreas mais amplas de pesquisa em geral. Ironicamente, muitas vezes ela alcança um *status* mais elevado em outras associações de pesquisa como uma “ferramenta” do que o faz no âmbito da pesquisa artística.

Os jovens pesquisadores precisam ser encorajados a encontrar suas próprias perguntas e processos de pesquisa para melhor capacitá-los a determinar os campos de pesquisa no futuro. Neste ínterim, sugiro que as iniciativas de pesquisa sobre teatro de formas animadas destaquem projetos que explorem áreas até então desconhecidas e que foquem nas projeções artísticas individuais.

Há muito trabalho a ser feito na área do teatro de bonecos ritual e sua relação com os ciclos culturais e práticas nas sociedades a partir das quais ele emergiu. O teatro de bonecos acompanhou os seres humanos através de rituais de nascimento, sexualidade, casamento, educação, espiritualidade e da morte. Ainda há pouca pesquisa feita nessas áreas rituais. A fim de compreender a rica herança cultural

que herdamos e usá-la como parte do desenvolvimento de práticas, muita pesquisa ainda é necessária nessas áreas.

Os capítulos publicados na última edição da *Móin-Móin*¹¹ tratam de algumas destas questões. Acima de tudo, vale a pena lembrar que o impulso para criar a forma humana e animal a partir de materiais do nosso entorno é um processo instintivo e natural; esse instinto é parte da condição humana e, a fim de melhor compreender a nossa natureza como seres humanos, o teatro de formas animadas em todos os seus estilos nos oferece oportunidades únicas para saber quem somos, como somos e o que somos.

¹¹ A autora se refere à *Revista Móin-Móin* nº 15, publicada neste ano de 2016, cujo tema central é Teatro de Bonecos – Patrimônio Cultural Imaterial (Nota da tradutora).

Puppetry research: between worlds

Cariad Astles

London University

Abstract: This article provides an overview of contemporary concerns within puppet theatre, including the importance of practice as research, autobiographical work and extensions of rehearsal techniques and processes; interdisciplinary contexts for puppetry, applied puppetry and the widening perspectives of intercultural studies, including the need for more detailed analyses of non-European forms. The article also highlights the role of the UNIMA Research Commission in pursuing the objectives of contemporary puppetry research.

Keywords: Puppetry. Research. Interdisciplinary.

I was privileged to be invited to write something for *Móin-Móin* as President of the UNIMA Research Commission during the period 2016-2020.¹ This is a period in which the Commission is thinking about the priorities to focus on in research terms: which projects we wish to support; the place of puppetry research in both the world of academia and also of practitioners of puppetry (our researchers are often both); how best to support quality research and to ensure that new ideas are fomented, fermented and come to fruition. Puppetry is a radical theatre art form that has a unique capacity to work across borders; to connect the unusual, the offbeat, the quirky and the mainstream; to enable discussion about metaphysics, neuroscience, emotions, anatomy and mechanics; tradition, cultural heritage, politics, narrative, childhood and literacy; song and religion; and almost any field you can imagine. It is a particular fusion of the material and immaterial; of physical presence haunted by ghosts of past and future; of vivid existence in an immediate world and of multiple, communal voices singing collective songs of shared culture and memory. Puppetry straddles worlds, concepts and stages of 'liveness'. It is both obscene and sedate; bounded by form and free from form; vulnerable and eminently powerful. Puppetry is vehemently interdisciplinary, multivocal and intracultural. It gives us great scope to dream, to imagine and to create. We live in a world where the corporate and the commercial dominate; where race, gender, religion and nationhood are once more fiercely contested sites of meaning amongst

¹ For more information about the UNIMA Research Commission see <http://www.unima.org/en/commissions/research/#.WA0I5-ArLFg>

hegemonies of fear and varying states of ‘otherness’. Puppetry – always to some extent ‘othered’ – enables us to disentangle these complex threads of cultural ambivalence and re-examine what it means to be.

It is a privilege to write something about puppetry research for this excellent publication which really addresses important issues within the contemporary world of puppetry and object theatre and makes them available to practitioners, researchers and networks across the world. Móin-Móin is a very important and innovative publication in the world of puppet theatre and I would like to start by praising the editors for their invaluable hard work.

Indeed, it leaves it somewhat tricky to write something significant about the field of puppetry research since the work that is published in Móin-Móin is *always* research in some way: whether it is reporting on particular aspects of performing, creating, directing, training, historical and cultural surveying and collecting of information: all this is research. The term is a slippery one since it encompasses so much; and yet the concept of ‘puppetry research’ is still so new in our academic/artist/networked/information-saturated world. What is it that constitutes research and what makes it worthy to call research? And what is its purpose?

To research means to study in depth, to investigate, to examine, to experiment and, crucially, to seek new meanings and understandings of the material we study. Traditionally, in academic circles, research is understood to be the academic or scientific study of a body of material or knowledge through careful scrutiny of case studies, evidence and data. The detached, scientific gaze which analyses and dissects is that which during the 19th and 20th centuries led to the concept of rigour and detachment in research; the removal of self and subjectivity within the body of knowledge to be scrutinised, leading to objective conclusions which could thus be shared with the wider research community. There is value in the careful evaluation of evidence and in the comparison and analysis of case studies and practices. This model of research, however, as the primary and somehow superior, reliable and tested model, has been questioned for several decades. Artistic work does not always easily succumb to the objectified gaze and theatre work is no exception: artists work with their bodies, themselves, their own dreams, visions and wonderings/wanderings. The artist may take their own subjective experience as material to create landscapes of visionary prophesying; the trade of the puppeteer is often the oneiric, the scatological, memory, despair, the meeting of the physical with the spiritual; how can these aspects of human existence be dissected and analysed without the experience of the subjective and the autobiographical? We should therefore be careful about divorcing puppetry research from the research we do into ourselves, our lives and our own bodies.

The other thing that I would like to comment upon is this idea that puppetry research is recent (which I myself suggest above). When travelling players moved from town to town with their booths and tried and tested out new routines, slapstick and repartee, was this not also research? Research is the trying and testing of new ideas to see which of these work and which have efficacy in the process of performance. It is clear that detailed, rigorous and practical research and experimentation has always been done by puppeteers in the practice of their art. What is newer, perhaps, is the validation of that practical research and the celebration of it as an important part of the development of the art.

I raise these questions and considerations merely to note that when we talk about puppetry 'research' we encompass a wide range of studies and experiments, and need to make place for all of these. It is certainly true that puppetry research has not really been talked about as such for very long: only from the twentieth century did academic studies into puppetry history, semiotics, practice and anthropology begin to emerge. Most prior studies were brief or undeveloped, without serious examination of its mechanisms and processes. It is worth noting also that the colonial history of much of Europe has led to European research being dominant in the field, with most well-known generalist studies of puppet theatre emerging from the privilege of European and North American academia. Undoubtedly there is much to be done to highlight the excellent research into specific modes of puppet theatre in Asia, Latin America, Africa and the Pacific region.

The early twentieth century brought about much experimentation within Europe, particularly within modernism: numerous artists, including Alfred Jarry, Garcia Lorca, Henri Signoret, Maurice Maeterlinck, Aleksandr Blok, Vsevolod Meyerhold and others saw a renewing force within the traditional puppet show and began to conduct experiments into its workings.² Their work has since become part of the oeuvre of puppet theatre history. The remarkable Russian innovator Sergei Obraztsov developed professional research in exploring movement and characterisation in the puppet through a process of training, and his influence on the idea of training for the puppet artist has been important throughout the twentieth century and into the twenty-first.³

Puppetry scholarship in the traditional academic sense also emerged during the

² For further discussion of modernism and puppet theatre, see Segel, Harold B. (1995), *Pinocchio's Progeny*, Baltimore and London: John Hopkins University Press

³ Obraztsov's work, some of which is discussed in his work Obraztsov, Sergei (1981), *My Profession* (trans D. Bradbury), Moscow: Raduga Publishers, led to the founding of the eponymous theatre in Moscow, the Obraztsov Theatre, which continues to produce new works and to host seminars, debates and meetings concerning the development of Russian and international puppet theatre.

twentieth century, despite one or two earlier publications, including Charles Magnin's *Histoire des Marionnettes en Europe* in the mid-nineteenth century.⁴ Often cited as significant founders of puppetry research, the German scholars Lothar Buschmeyer and Fritz Eichler published studies in the 1930s about the specific characteristics of puppet theatre, differentiating it from other performance modes.⁵ This research was complemented by the work of the group of scholars known as the 'Prague Circle', who also explored modes and categorisation of styles of performance within puppetry.⁶ These initial attempts to codify and classify styles of puppet performance led to a renewal of interest in studying the field and academic puppetry research grew over the twentieth century, particularly in France, the then USSR and Eastern Europe. Beyond Europe, research into puppetry in the early to mid-twentieth century received some attention in Latin America (particularly Argentina) and parts of Asia where puppet theatre occupies an important place in relation to ritual, religion and culture. The rooting of puppetry as a valid form of research and practice in the English-speaking world has taken longer to establish, but recent excellent studies and compilations of essays from scholars such as John Bell, Claudia Orenstein, Dasia Posner, Matthew Cohen, Penny Francis, Jane Taylor and others have firmly established it as a wide-ranging, multiple and interdisciplinary art form which can interact with and have impact on theatre, fine art, science, sociology, ritual and many other areas.⁷ I would also like to highlight the unparalleled importance of the late Polish academic Henryk Jurkowski, who was perhaps the most well-known and prolific puppetry scholar in the world to date; his works on both the history of puppet theatre and on approaches to puppetry creation have formed the basis of many theses and further studies. Today, academic puppetry research exists in numerous universities and establishments across the world and there is a greater number of PhD theses

⁴ See Magnin, Charles ([1862] 1981) *Histoire des Marionnettes en Europe*, Paris: Editions Slatkine

⁵ See Buschmeyer, L. (1931), *Die Kunst des Puppenspiels*, Erfurt: Druk Ooppelner Nachrichten Carl J. Pohl and Eichler, Fritz (1937), *Das Wesen des Handpuppen und Marionettenspiels*, Emsdetten: Lechte

⁶ See Jurkowski, Henryk ([1988] 2013), *Aspects of Puppet Theatre*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 14-16

⁷ There is an increasing number of books and journal articles dedicated to puppetry research but I would here like to highlight two for their reach and interdisciplinary and intercultural approaches: the collection arising from the puppet theatre conference held at the University of Connecticut in the USA in 2011: Posner, Dasia N, Orenstein, Claudia and Bell, John (2014), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, New York: Routledge; and for its scope, Francis, Penny (2012), *Puppetry: A Reader in Theatre Practice*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

than ever before being undertaken. These studies range from puppetry history and criticism, analysis of anthropological and sociological aspects of puppet theatre; puppetry ritual; analyses of companies and practices; interdisciplinary studies into puppetry and other performance forms such as opera, movement and martial arts to puppetry directing; puppetry and science; applied puppetry, and many others. The studies include case studies analysing the work of specific companies or artists, genres and styles across time and in the contemporary world and the gathering of bodies of data from particular movements or artists.

Despite this proliferation of activity and the consequent validation of the status of puppetry research (often previously seen as a poor offshoot of theatre research), puppetry remains a relatively small and niche area within academic scholarship. Knowledge of the power of puppetry and its multiple modes beyond this niche world remains limited. This means that in order to enable the best kind of research, which not only provides insights into past practice but also offers new and innovative ways of thinking about current and future work, communication both within and beyond the puppetry world, and sharing of information and resources is key. The research centre at the International Puppetry Institute in France has made great strides in supporting, disseminating and validating existing research, and in exploring new avenues for scholar-led, collaborative research projects, and in supporting practitioner-based research⁸; more needs to be done in other countries to enable these efforts to have a wider reach.

I think it absolutely essential to highlight the essentially interdisciplinary nature of puppetry. Puppet theatre is a form that intersects with so many other areas and therefore researchers and practitioners are to be encouraged to work across boundaries; in particular it is of interest to break down the traditional boundaries between the sciences and the affective arts; puppetry research which collaborates with medicine, neuroscience, physics, urban planning, microbiology, rainforest studies, and so on, as a means to generate new knowledge, is exciting and forward-looking. Puppet theatre, which exists at the meeting place of science and art, has the potential to be a key vehicle for emerging and exciting studies which could enable us to understand the natural world. No less, the use of puppetry to develop new languages within the arts, humanities and social science, could lead to significant new understandings. It has been shown very clearly within practical projects throughout the world that puppetry has the capacity to enable people to speak out about areas previously forbidden, taboo or difficult to approach; what potential then for enabling communities to speak; to show the harsher or hidden aspects of history and contemporary culture;

⁸ For information on the Institut International de la Marionnette's research programmes, see <http://www.marionnette.com/en/ResearchCenter/Research-programmes>

a safe environment and conduit for channelling emotion, conflict and to develop oral and material culture. Puppets, as eternally 'othered', are a means for all 'others' to take centre stage. Puppetry in collaboration with dance offers new perceptions about the presence and immanence of the human body; in collaboration with opera lends universality to characters, gods or other beings; in collaboration with poetry brings the visual, the kinetic and the spoken or written together in startling ways, offering insights into our human condition.

Many traditional puppetry practices are in danger of disappearance, or of being hideously commercialised, or the puppeteers who for centuries have practiced their art form through transmission of skills handed down through families, face the challenges of globalised and corporate culture. Like any endangered species, these forms enrich our cultures and enable us to gain knowledge about peoples, practices and products. It is clear, however, that as society creates more demands on both daily living and on artists justifying their art, traditional forms are required to rethink their practices and approaches in order to survive; not merely physical survival, but also psychic and cultural. The relationship between the traditional and the contemporary is contested and is also an area of concern and research interest. How can artists find new ways of working to ensure survival (in the ways described above) and to ensure that their work is respected, understood and supported? How can audiences be educated to cherish tradition and the ways in which it develops across time? How can funders, arts and cultural authorities and governments find the information they need in order to support puppetry artists and traditions? Which are the most ethical and intelligent ways to bring traditions together with other forms for both new and old audiences? These questions are crucial if we are not to lose significant fields of cultural heritage across the world. Research into these forms is therefore essential; their history; their practice; detail of construction techniques, belief systems, rehearsal modes, community and family engagement and transmission, training, content, stories and performances themselves should all be recorded and analysed to better understand and celebrate the conditions of these forms' existence and future possibilities. The place of tradition and its relation to the contemporary is an essential area of research.

Puppetry and its uses in applied or community settings is so widely used, but so little theorised and discussed in academic circles. The term 'applied', a relative newcomer to the table of Theatre in Education and Community Theatre, to indicate the widest possible uses – indeed, *applications*, of puppetry to specific social contexts in order to develop certain goals in dialogue with others, gives purpose and focus to its use. Over the last five to ten years, interest in this area has grown hundredfold and the search for languages to comprehend and develop the particular skills and approaches within this terrain has likewise grown. I am

regularly asked to direct people to readings (students, practitioners and scholars of other fields) on applied puppetry which can assist them in developing their own understanding and approaches. There is scant writing in this area; not because practice or excellence is lacking, but because it is under-theorised and little written about; I am confident that in another five to ten years the picture will be very different here. Indeed, the areas described above are not discrete; traditional artists are seeking new ways of teaching and disseminating their practices and new social contexts for using the traditional forms; applied puppetry, interdisciplinarity, tradition and contemporaneity can be expertly woven in new projects.

I would like to dwell briefly now on the developments towards practice-as-research projects, in which the artist-researcher uses both theoretical bases and historical knowledge for the development of a new practice where they themselves are the subject of the research. A number of research centres, following on from the idea within theatre research internationally, that theatre was an art practised more than it was studied, have developed researcher programmes which enable the artist or researcher to test out ideas in practice, while maintaining a process of research through the questions that are set up and the process which is to be investigated. These excellent initiatives mean that new languages of theatre can be explored with the support of the 'research' imperative. Within practice-as-research projects, the puppeteer-artist is able to challenge her/himself to encounter unfamiliar ways of working and unfamiliar content; to collaborate with others in the laboratory exploration, no less scientific than the examination of cells under a microscope, of materials, performance modes, sounds, sculptures and meeting points. Rather than delivering an academic paper at a conference, the artist-researcher is more likely to present a new piece of work. The key idea within this kind of research is the personal and individual research path; the subject of the research is the artist her or himself and their research trajectory that of finding new ways to express their art. The way of working is not new; what is new, rather, is the acceptance of this kind of work as a valid and important methodology for developing new research. The traditional status of published work occupying higher status than practical research still holds but this is shifting. The question of how to document and hold the research done by puppeteer-practitioners in the interests of research has been a vexed one but in the digital age is becoming easier.

Much puppetry research to date has taken place as part of a university or research centre which hosts and supports that research. There are now many universities across the world offering and welcoming research projects on puppetry and the number of people suitably qualified and experienced to supervise and support these projects is growing. It is important to find a means to bring these researchers and institutions together to collaborate in sharing the resources, theses and the

research itself. The second way in which puppetry research has taken place is due to the individual and dedicated effort of the many puppetry enthusiasts around the world, in undertaking important works of research as their personal project and in their own time without support from an academic institution. These individuals are crucial to the development of the field and it is equally important to find a way of supporting their work and disseminating the findings.

I would now like to consider the role of the UNIMA Research Commission in supporting and developing international puppetry research. It seems clear that there is a vast range of puppetry research, both the more traditionally academic and the more experimental/practice-based. It also seems clear that the role of the Commission is not only to make connections with researchers worldwide and participate in the dissemination of research, but also to consider what research needs to be done and which processes for supporting research will need to be done in the future. What are the imperatives for puppetry research today? What kinds of questions are being asked, or should be asked? What processes and methodologies of research are important?

The above areas are fields to be prioritised: interdisciplinary, practice-led and applied techniques; the practices, approaches and detailed analysis of traditional forms, particularly those in danger of disappearance and the ways in which traditional practitioners can work with new approaches. Puppetry research needs to be more visible in wider theatre research circles; indeed, in wider areas of general research. Ironically, it often attains higher status within other research associations as a 'tool' than it does within artistic research.

Young researchers in puppetry need to be encouraged to find their own questions and research processes to better enable them to determine the fields of research in the future. Within this, I suggest that puppetry research initiatives highlight projects which explore hitherto unknown areas of research and which focus on individual artistic projections.

There is much work to be done in the area of ritual puppetry and its relationship to the cultural cycles and practices within the societies from which it has emerged. Puppets have accompanied humans through rituals of birth, sexuality, marriage, education, spirituality and death; yet there is limited research done into these ritual areas. In order to understand the rich cultural heritage we have inherited and to use this as part of developing practice much investigation is still needed in these areas.

The chapters offered in this latest issue of *Móin-Móin* address some of these questions. Above all, it is worth remembering that the impulse to create human and animal form from materials around us is an instinctive and natural process; this instinct is part of the human condition and in order to better understand our nature as humans puppet theatre in all its guises offers us unique opportunities to know who we are, how we are and what we are.

O Castelet Eletrônico, um espaço tecnológico a serviço da marionete¹

Patrice Freytag
PhD – Université Laval (Quebec)



Le Voyage de Tchekhov à Sakhaline (2013). Atelier recherche/creation marionnettique de Québec (ARCMQ). Direção Patrice Freytag. Foto de Patrice Freytag.

¹ Texto traduzido por Paulo Balardim, ator e encenador integrante da Caixa do Elefante Teatro de Bonecos (RS). Doutor em Teatro e professor de graduação e pós-graduação nas disciplinas de Teatro de Animação na Udesc.



Le Voyage de Tchekhov à Sakhaline (2013). Atelier recherche/creation marionnettique de Québec (ARCMQ). Direção Patrice Freytag. Foto de Patrice Freytag.



Le Voyage de Tchekhov en répétition. Laboratoire des nouvelles technologies de l'image, du son et de la scène (LANTISS). Dirigido por Patrice Freytag. Foto de Gabriel Talbot Lachance.

Resumo: Este artigo relata uma pesquisa multidisciplinar: o *Castelet*² Eletrônico, associando os artistas marionetistas do LANTISS e os pesquisadores em Robótica, Ótica e Informática da Université Laval, visando à criação de um protótipo de *castelet* robotizado, maquete física instrumentalizada permitindo a concepção virtual e telecolaborativa em tempo real do conjunto dos componentes evolutivos de um espetáculo cênico. Como prolongamento desta pesquisa, um espetáculo original de marionetes foi criado, no qual a temática foi A viagem de Tchekov rumo a Sakhalin. Nosso desafio foi tornar possível o encontro de dois universos supostamente em oposição: de um lado, o tecnológico e, de outro, o artístico e o poético, cada disciplina questionando a outra e confrontando-a com suas próprias exigências. Aventura técnica tanto quanto humana, o processo de pesquisa e criação se estendeu por diversos anos, associando os pesquisadores experientes aos estudantes em via de profissionalização.

Palavras-chave: Marionetologia³. Novas tecnologias. *Castelet*. Teatro de bonecos. Escritura cênica. Tchekov.

Introdução

O estudo científico do teatro de animação não é muito antigo. Portanto, a evolução do repertório, as técnicas de manipulação, os materiais e a tecnologia que contribuíram para a renovação da arte da marionete são imensos e merecem uma atenção especial dos estudos teatrais em geral. Pudemos constatar que algumas incursões teóricas

² Nome dado ao tradicional palco de marionetes francês, utilizado para ocultar o ator-animador. (N.T.)

³ Esta palavra é um neologismo, adaptado do francês *Marionnetologie*, designando o estudo da poética do teatro de bonecos. (N.T.)

no campo do teatro de animação ainda são, seguidamente, o feito de teóricos que têm este objeto raramente como centro de interesse privilegiado, o que acentua a impressão de divisão que domina esta disciplina nascente, que é a Marionetologia, seja ela teórica, seja aplicada.

Um preconceito um pouco desfavorável, no seio dos estudos teatrais universitários, causa prejuízo quando se trata de teatro de animação, talvez por desconhecimento. Certamente, consideramos por muito tempo o teatro de animação como uma arte menor ou exótica em relação ao teatro de ator, julgado uma arte maior. Mas este desconforto tende a recuar. Nossa proposição se inscreve nesta vontade de tornar perceptíveis pesquisas atuais em Marionetologia, pesquisas que se tornam cativantes quando se tecem elos improváveis com disciplinas científicas especializadas como a Robótica, a Ótica Fotônica, a Engenharia Informática e um laboratório de pesquisa tendo como campos disciplinares as disciplinas da cena e da tela, e as novas tecnologias.

Este artigo se propõe a relatar uma aventura artística sendo desenvolvida através de uma pesquisa multidisciplinar que reagrupa departamentos de Ciência e Engenharia e um laboratório de criação da Faculdade de Letras da Universidade Laval. Este projeto resultou na criação de um espetáculo de animação colocando em cena um *castelet* roborizado e um sistema informatizado de controle a distância de diferentes ingredientes tecnológicos da composição cênica.

I. O LANTISS

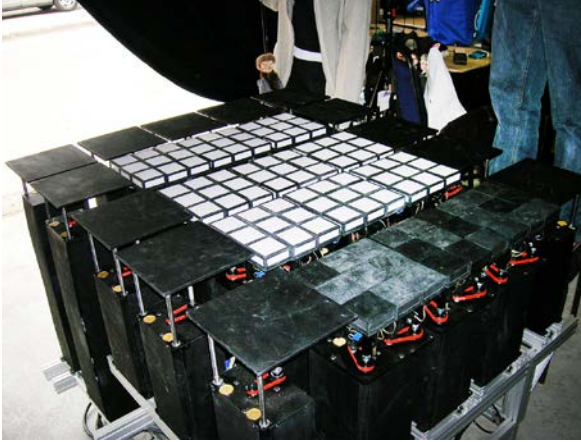
A sede deste projeto foi o Laboratório de Novas tecnologias da Imagem, do Som e da Cena (LANTISS)⁴, no qual o polo principal está situado na Universidade Laval, no Quebec. Criado em 2004, o LANTISS foi concebido desde sua criação tanto como um espaço físico (sala multifuncional e estúdios de pesquisa) quanto uma estrutura que gera um parque de equipamentos móveis altamente

⁴ Laboratoire des Nouvelles Technologies de l'Image, du Son et de la Scène (LANTISS).

especializados em relação com a cena tecnológica. A singularidade desta infraestrutura repousa sobre os estreitos elos existentes entre a Universidade e o meio da criação no Quebec, ativo nas pesquisas que envolvem novas tecnologias. Mais de vinte pessoas se envolveram neste projeto, entre pesquisadores de laboratórios de Robótica, visão e sistema digital, Ótica Fotônica e laser da Universidade Laval. São igualmente parceiros do laboratório os pesquisadores do Conselho Nacional de Pesquisas do Canadá (CNRC), as equipes de pesquisa/criação do *Avatar* e do *Ex-Machine*, e também os artistas-pesquisadores e os professores membros do LANTISS. Este laboratório tem como principal missão examinar as malhas teóricas e práticas entre as artes da cena e as tecnologias de ponta. Ele sustenta projetos de criação de novas linguagens cênicas e o estudo das percepções engendradas pelo recurso dessas novas tecnologias em um espaço cênico não tradicional.



Le Castelet électronique. Laboratoire des nouvelles technologies de l'image, du son et de la scène (LANTISS) Coordenado por Patrice Freytag. Foto de Robert Faguy.



Le Castelet électronique. Laboratoire des nouvelles technologies de l'image, du son et de la scène (LANTISS) Coordenado por Patrice Freytag. Foto de Robert Faguy.

II. O *Castelet* Eletrônico⁵

Pesquisa subvencionada pelo programa conjunto “Iniciativa em novas mídias”, do Conselho de Artes do Canadá (CAC)⁶ e do Conselho de Pesquisa em Ciências Naturais e Engenharia do Canadá (CR-SNG)⁷, o projeto *Castelet* Eletrônico foi um dos primeiros a surgir no LANTISS. Ele se inscreveu perfeitamente nos objetivos preconizados pela abertura do laboratório. Os responsáveis pelo projeto desde sua origem foram Robert Faguy⁸ – professor e artista-pesquisador multidisciplinar e diretor do LANTISS, e Clément Gosselin – professor titular em Engenharia Mecânica e diretor do Laboratório de Robótica da Universidade Laval. Os pesquisadores associados pela parte artística deste projeto foram Denyse Noreau – encarregada do curso de Dramaturgia e História do Teatro e Puma Freytag – encarregado do curso prático e diretor-marionetista, aos quais alguns estudantes se agregaram na medida em que a pesquisa progredia.

⁵ Esta parte do artigo foi escrita a partir dos documentos redigidos em grande parte pelo professor Robert Faguy para a apresentação do projeto para o LANTISS e para as demandas de subvenção junto aos organismos de tutela. <https://www.itis.ulaval.ca/cms/site/itis/page83485.html>

⁶ Conseil des Arts du Canada (CAC).

⁷ Conseil de la Recherche en Sciences Naturelles et Génie du Canada (CRSNG).

⁸ <http://www.interfacesmontreal.org/fr/videos/pratiques-immersives-la-complexite-integration-espaces-physiques-perceptuels>

No início, o projeto visava à criação de um protótipo de *castelet* eletrônico, maquete física instrumentalizada permitindo a concepção visual e telecolaborativa em tempo real do conjunto de componentes evolutivos de um espetáculo cênico (cenografia, luz, som, mecânica roborizada do palco, personagens marionetizados, projeções luminosas e ideográficas, realidade aumentada, etc.).

Nas artes da cena, os projetistas utilizam seguidamente maquetes, modelos reduzidos do espaço no qual seus espetáculos irão evoluir. Eles dão uma percepção concreta em três dimensões daquilo que poderá se parecer com a cenografia na qual deverão evoluir os atores. Um dos pioneiros neste campo foi o encenador/cenógrafo checo Joseph Svoboda. A partir dos anos 1950, ele revolucionou a prática cênica introduzindo novas tecnologias da época na cena (filme, vídeo, etc.). Com meios rudimentares, ele preparou cuidadosamente suas concepções cênicas graças à utilização de maquetes animadas facilmente transformáveis. A recente chegada da informática fez progredir sensivelmente as práticas de encenação. Podemos visualizar, graças a programas adaptados, as diferentes cenas e fazer evoluir os diferentes parâmetros da linguagem cênica, luz, cenografia, deslocando virtualmente essas diferentes variáveis, respeitando o ponto de vista do espectador. Mas a passagem do virtual projetado sobre a tela em 2D para a cena real necessita uma delicada adaptação que o *Castelet Eletrônico* foi capaz de suprir.

O *Castelet* ofereceu também, aos criadores/pesquisadores, um suporte físico podendo reconstituir o espaço cênico em escala reduzida. O objetivo foi de desenvolver um suporte físico visando a reconstituir o mais fielmente possível um modelo reduzido da cena (na escala aproximada de 1:10) que pudesse fazer valer em tempo real o conjunto de constituintes evolutivos do espetáculo cênico, tanto do ponto de vista material (cenário, espaço, personagens, acessórios ou estruturas roborizadas...) quanto imaterial (projeções luminosas e ideográficas, difusão do texto gravado e do desenvolvimento sonoro musical ou sons incidentais). Esses elementos cênicos captados poderiam ser encaminhados pela internet

até postos informáticos, podendo se situar em qualquer lugar do planeta, permitindo, assim, que um iluminador em Tóquio, um cenógrafo em Berlim, um engenheiro de som em Sydney e um encenador no Quebec pudessem trabalhar juntos na concepção de um espetáculo e agir diretamente, em tempo real, sobre o *castelet* físico a partir de seu *castelet* virtual conectado na rede.

O *Castelet* Eletrônico poderá, igualmente, uma vez validado e estabilizado, ser uma notável ferramenta de formação para os futuros estudantes de encenação do programa de teatro do Departamento de Literaturas da Universidade Laval. Eles poderão, assim, apresentar projetos de criação incluindo todos os elementos participantes da escritura cênica e, particularmente, aqueles que permitem as novas tecnologias.

Esse suporte robotizado devia também poder servir para encenação em pequena escala de diferentes espetáculos criados especificamente para este espaço reduzido. E é aí que o lado da criação desta pesquisa deslizou naturalmente em direção ao teatro de bonecos. A miniaturização, devido ao efeito de escala reduzida (1:10), impôs objetos de pequeno tamanho, devendo figurar atores humanos. Nós começamos a confeccionar miniaturas que, pelas necessidades das experimentações, foram dotadas de sistemas rudimentares de manipulação. Dali para atravessar a etapa em direção a bonecos mais sofisticados, não havia mais do que um passo para o bonequeiro. Além disso, o *Castelet* Eletrônico nos oferecia a possibilidade de uma verdadeira marionetização do espaço cênico por si só.

Quando o *castelet* modifica sua arquitetura e reposiciona seus módulos, desprende-se desse movimento uma poesia que não nos deixa indiferentes. A mecânica, apesar de onipresente, faz-se esquecer por deixar emergir uma poética do movimento, parecendo se conectar diretamente com isto que poderia parecer com uma vontade de ação devido a um pensamento autônomo, e isto, sem que nenhum humano intervenha diretamente. O espaço, por si só, dá a impressão de possuir uma vida própria⁹, marionete-espaço, espécie

⁹ <https://vimeo.com/19329216>

de Gaia, Terra-Mãe, miniaturizada sobre a qual evoluirão outros duplos antropomórficos, cuja perturbadora presença remonta ao *Unheimlich*¹⁰ freudiano na superfície da consciência, inquietante estranhamento que atualiza ainda hoje esta velha crença xamânica do elo estabelecido entre os homens e os deuses por intermédio do boneco metaforizado. Aqui, o desenvolvimento tecnológico no qual nós íamos instalar nossos bonecos fazia ressonar fortemente esta ambivalência da persistência ou não do sagrado, do mágico em um mundo materialista que parece resolutamente lhe virar as costas.

Apesar desse desenvolvimento hipertecnológico, podiam perdurar, para nossa grande felicidade, todas as questões ligadas à ilusão, ao desvelamento ou ao não-desvelamento dos fios, da manipulação à vista, à coabitação do humano e do robô, ao boneco real e seu duplo virtual, metáfora da metáfora, interrogação em abismo da natureza profunda do homem, de sua dimensão divina, metafísica ou simplesmente poética. Este estremecimento da arte neste mundo tão aparentemente distanciado de nossa tradição artesanal de uma arte popular aos antecedentes sagrados só podia nos motivar num engajamento que se estabelecerá sobre quase nove anos de pesquisa e criação.

A concepção, a fabricação a utilização do *castelet* são o resultado de uma estreita colaboração entre artistas e especialistas das ciências aplicadas. Um aluno engenheiro, Jean-Philippe Jobin, foi, sob a supervisão do professor Clément Gosselin, o principal artesão do *castelet* robotizado¹¹. Outro estudante do mestrado, sob a direção do professor Denis Guérette, desenvolveu um sistema de iluminação baseada na utilização tricrômica de três LEDs, tendo, cada um deles, uma cor primária. A mistura das cores, comandada por

¹⁰ O tema da inquietante estranheza foi proposto por Freud, em 1919, no texto intitulado “O estranho” – *Das Unheimliche* –, que mostra a estreita articulação entre o mais estranho e o mais familiar a um sujeito. (N.T.) Fonte: <http://teopsic.psicologia.ufrj.br/arquivos/documentos/A580EC1F52416204F942981734514657.pdf> Acesso em 5/9/2016.

¹¹ <http://robot.gmc.ulaval.ca/recherche/theme-de-recherche/autres-domaines/scenes-de-spectacle-dynamiquement-reconfigurable/>



Le Voyage de Tchekhov à Sakhaline (2013). Atelier recherche/creation marionnettique de Québec (ARCMQ). Direção Patrice Freytag. Foto de Patrice Freytag.

computador, permitia reproduzir todo o alcance das cores ordinariamente produzidas pelos filtros profissionais. O *castelet* contava com aproximadamente quarenta e oito fontes de luz perfeitamente controláveis de modo independente no que concerne à intensidade luminosa e à crominância. A circulação dos fluxos luminosos era feita por fibras óticas¹².

Os projetistas de desenvolvimento tecnológico, permitindo a concepção visual e telecolaborativa de uma encenação, deviam utilizar várias minicâmeras¹³ a fim de mostrar as imagens escolhidas da cena reproduzidas segundo diversos pontos de vista. Assim, seria possível sobrepor e visualizar os objetos virtuais incorporados à cena por meio de técnicas de realidade aumentada. Esses objetos seriam mostrados tendo em conta as iluminações reais ou virtuais a fim

¹² Todo um conjunto de problemas técnicos deviam ser resolvidos por uma eficiência máxima, como a concepção e o desenho de luminárias especializadas a partir de fontes não tradicionais (LED e fibra ótica), o desenho de miniaturas de projetores, o controle da busca dos projetores robotizados [?] segundo a posição do objeto, a mistura de cores (RGB – Red, Green, Blue) para cada um dos projetores em função dos *standards* da iluminação de cena, o mecanismo de controle das intensidades para aparelhos de baixa potência a baixa voltagem (*rack dimmer*), o protocolo de comunicação *standard* (DMX) para controlar o conjunto dos parâmetros de iluminação (posição da luminária, cor, intensidade) a partir de um programa de concepção de iluminação. (ex.: WYSIWYG ou tecnologia M3).

¹³ Entre essas câmeras, algumas serão fixadas, enquanto outras serão sustentadas na mão, sendo montadas sobre um sistema de deslocamento em translação ou em rotação (ex: no interior de um boneco). O tempo todo, a posição relativa das câmeras em relação à cena será calculada a partir das imagens percebidas; trata-se de autoposicionamento. Ao contrário das câmeras, os miniprojetores iluminarão a maquete, e alguns deles serão igualmente orientáveis.

de dar um apreciável realismo à imagem produzida. Os aspectos de telecolaboração deveriam ser estudados para permitir a vários projetistas colaborarem a distância sobre uma mesma encenação. Nesta parte do projeto, as técnicas saídas dos campos da visão digital, da realidade aumentada e da telecolaboração deviam, ao mesmo tempo, estar integradas e impelidas para além do estado de arte atual, para explorar a maquete física instrumentalizada com fins de concepção virtual e telecolaborativa de encenação. Era necessário, para sincronizar todos esses elementos técnicos, uma infraestrutura informática adaptada às necessidades dos comandos e dos controles necessários ao funcionamento de um espetáculo teatral e, ainda mais, bonequeiro.

Os programas utilizados foram: *Designer*, para a criação e para o controle da cena robotizada, e *Medialon*, para o controle de todos os efeitos cênicos. O LANTISS estava dotado destes novos programas, e os técnicos do laboratório nos ajudaram a fazê-los funcionar com a ajuda dos pesquisadores de Ciência e Engenharia especializados em Engenharia de Programas. As funcionalidades do *Designer* permitiram a concepção das configurações da cena robotizada no *castelet* real e os *casteleets* virtuais, a concepção e o controle da iluminação real e virtual, a concepção e a gestão de todos os elementos gráficos em relação com a telecolaboração e, enfim, colocaram em relação os deslocamentos dos objetos ou personagens reais marionetizados nos *casteleets* virtuais por meio das câmeras. As funcionalidades do *Medialon* permitiram o controle das pistas reais (*Show controler*), os efeitos sonoros (sistema de som), os efeitos de iluminação (console de luz), os efeitos da cena robotizada, os efeitos de vídeo, os efeitos de máquina comandada por infravermelho, a gestão dos textos gravados (*Text to speech*), e os diversos efeitos como uma máquina de fumaça, ventiladores, efeitos pirotécnicos, etc.

No final, o LANTISS devia encarregar-se de uma difusão máxima dos resultados da pesquisa sobre o *Castelet* Eletrônico, tornando acessível o protótipo final a todos aqueles artistas pesquisadores e estudantes que estivessem interessados na criação artística simulada em espaço restrito.

III. As primeiras explorações

Com a diversidade de suas diferentes opiniões, este projeto multidisciplinar de pesquisa tem necessidade de uma organização das mais complexas com separação por eixos bem definidos. Exceto pelas questões administrativas e financeiras, a equipe artística esteve associada na reflexão de todas as etapas das diferentes partes da pesquisa. Durante todo o período de elaboração do primeiro protótipo de *castelet* robotizado, as regulares trocas ocorreram entre as diferentes equipes de pesquisadores. Os cientistas procurando identificar as necessidades concretas dos artistas, enquanto os artistas interrogavam seus colegas cientistas sobre as possibilidades potenciais das ferramentas tecnológicas completamente novas para eles. Destas trocas, emergiram belas ideias, mas também a constatação de que os limites da tecnologia não podem responder a todos os sonhos dos artistas. Para os pesquisadores em Engenharia, esta colaboração trouxe a dimensão do imaginário artístico e de suas limitações, uma cultura bem diferente daquela na qual eles estão habitualmente imersos. Indagar-se sobre questões de colaboração a distância, sobre os problemas do encenador, do iluminador, colocava-os em situações problemáticas com variantes bem diferentes daquelas que impõe, por exemplo, a medicina cirúrgica. Em Robótica, era necessário que eles passassem de suas experiências de pesquisa sobre o braço articulado da nave espacial para às questões de cenografia evolutiva e das limitações rítmicas das transformações à vista dos módulos robotizados do *castelet* a serviço de uma criação teatral. Para os artistas, a confrontação com o rigor e a eficácia dos métodos de trabalho dos cientistas foi impressionante e muito estimulante como a condução das reuniões das duas equipes realizadas pelos cientistas: precisão, eficácia, clareza dos enunciados das demandas, nas quais os relatos de avanço das pesquisas foram particularmente motivadores para os membros da equipe artística, mais habituados às longas digressões, aos debates emotivos e à expressão narcisista de seus estados de espírito.

Ao longo do processo de pesquisa, estas duas visões do trabalho se encontraram, domesticaram-se, às vezes se afrontaram, chegando sempre a uma colaboração de uma grande complementaridade e

a novas surpresas, algumas desconcertantes. O maior desafio para a equipe artística foi o de não se deixar absorver pela tecnologia, mas de domesticá-la, delimitando o seu papel de suporte técnico a serviço de uma teatralidade viva. Conservar o aspecto artesanal e poético do teatro de bonecos nem sempre foi simples, todavia, as possibilidades cenográficas propostas pelo *Castelet* Eletrônico e seu desenvolvimento digital foram muito estimulantes para nosso imaginário bonequeiro, com sua inevitável dose de frustração.

A implicação da equipe artística neste projeto foi, num primeiro momento, de questionar as possibilidades técnicas do *castelet* bem antes de considerar a criação de um espetáculo autônomo, e de fazer demandas específicas à equipe científica resultantes de nossas próprias explorações. E isso tinha que ser feito antes que as realizações técnicas fossem demasiado avançadas. Também era necessário dar-nos um contexto estimulante, no qual as temáticas dramatúrgicas pudessem ressonar com nossas preocupações de pesquisa e de inovação tecnológica. Paralelamente à construção do primeiro protótipo do *castelet*, tivemos que confeccionar uma maquete de madeira com a mesma dimensão para começar as primeiras explorações. Somente depois de termos o protótipo operacional é que consideramos uma segunda fase de criação de pequenas peças (*sketches*) mais formais, permitindo utilizar o potencial robotizado do *castelet* e de seu desenvolvimento informatizado, e conservando nossa liberdade poética de criadores. Algumas surpresas ruins também surgiram, tal como a constatação da impossibilidade de manipular por baixo. Exploramos inúmeras vezes esta possibilidade que oferecia muitas vantagens para uma manipulação oculta, mas o local ocupado pelos acionadores (motores elétricos acionando os módulos) e a fiação elétrica e informática ocuparam todo o lugar sob a superfície móvel do palco e impediram toda manipulação por baixo.

Uma vez constatado isto, era-nos necessário optar por outras soluções, treinando mais frequentemente a manipulação à vista, fosse lateral, fosse por cima. Contudo, nós pudemos intervir sobre

a disposição dos módulos, podendo permitir, por exemplo, criar “ruas” laterais, permitindo travessias a partir dos corredores laterais. Em certa medida, nós podíamos dispor os módulos de tal modo que podíamos escapar do quadrado inicial e nos aproximar de uma configuração retangular mais próxima da realidade da maioria das cenas teatrais. Nós também integramos a manipulação de bonecos de luvas do tipo Lionês¹⁴, podendo aparecer de trás de um esconderijo no fundo da cena.

A partir do inverno de 2004, Denyse Noreau e eu definimos alguns eixos de pesquisa que evoluíram bastante ao longo de nossas experiências. Desejávamos, como artistas e praticantes, empreender uma sinergia criativa com os pesquisadores cientistas de Ciências e Engenharia, uma investigação artística que decididamente nos iniciasse nas novas tecnologias adaptadas às artes da cena. A demanda nos obrigava a questionar nossa prática anterior e a desafiar as certezas quanto ao próprio *status* do teatro de marionetes. Encontramo-nos confrontados com os riscos de transgredir certas regras informais tradicionais às quais nós podíamos estar profundamente apegados.

Na origem do processo, nós queríamos criar, para este espaço cênico em miniatura, curtas adaptações vivas de textos poéticos e literários que articulariam os questionamentos existenciais nos quais não seriam excluídas as interrogações que podem suscitar a ciência contemporânea em nosso mundo em mutação. Entre elas, nós tínhamos à nossa disposição uma adaptação de uma parte dos *Cantos de Maldoror*, do Conde de Lautréamont (*Le cheveu de Dieu*), uma adaptação de uma passagem da Bíblia, o *Livro de Jó*, e a encenação de imagens e palavras de alguns dos grandes questionamentos quanto à origem da matéria, da natureza dela, suas configurações fartais e caóticas, o fim das certezas, etc., com as quais está confrontada a consciência humana.

Mais concretamente, nós devíamos trabalhar paralelamente em três grandes direções:

¹⁴ Referência do autor ao tradicional Guignol de Lyon. (N.T.)

– sobre as imagens se inscrevendo no espaço do *castelet* tecnológico. Isto compreendia os elementos projetados, virtuais (resultantes possíveis de interfaces corpo/máquina) e os objetos cenográficos, permitindo uma evolução do cenário e uma modificação sequencial do espaço (chão e paredes laterais) por meio de mecânicas de cena flexíveis e móveis;

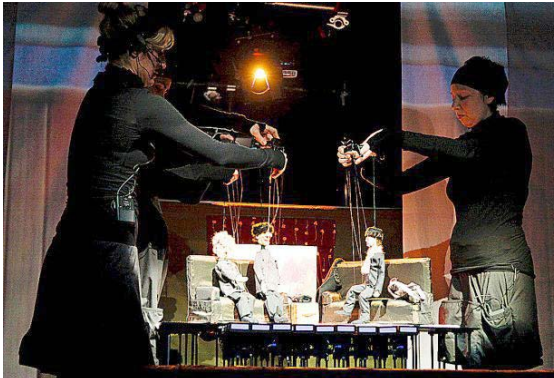
– sobre o suporte textual e o modo de difundir-lo, o que necessitava, num primeiro momento, a escritura de um texto articulando e adaptando as diferentes fontes citadas acima e, num segundo momento, as escolhas do modo de proferir e de difundir este texto, implicando num desenvolvimento sonoro apropriado, no qual a parafernália elétrica-acústica deveria ser central;

– sobre as ações físicas dos personagens, que, nesta escala de jogo, serão objetos marionetizados, com os quais será necessário experimentar as diversas possibilidades de animação, o que poderia implicar intervir com elementos de robótica que poderiam responder a nossas preocupações de pesquisa quanto à manipulação a distância.

A possibilidade de utilizar objetos robotizados manipulados através do truque do *mouse* ou de um controle de jogo para vídeo como ideia de experimentar os elos entre o corpo vivo em movimento de um corpo poético – o corpo de uma dançarina, por exemplo – em interface com uma máquina podendo produzir representações 3D de um personagem virtual projetado no espaço cênico do *castelet* fazia parte dos projetos no programa de pesquisa do LANTISS. Mas nós devíamos colocá-la de lado rapidamente, dada a amplitude de tudo o que deveríamos dominar a fim de realizar pequenas cenas convincentes artisticamente.

Nós identificamos algumas pistas de trabalho conectadas com o projeto geral do *Castelet* Eletrônico. Nós queríamos abordar as questões de compatibilidade das necessidades cênicas de um palco móvel com as dificuldades funcionais da animação marionetizada. Nós queríamos explorar as interações possíveis entre os objetos reais e sua realidade aumentada através de sua captação digital e seu tratamento informatizado e projetado. Nós estávamos também

fascinados pelas possibilidades de “pintura eletrônica” e colorimétrica tricrômicas (três cores de base), lentes focalizaste e facas para recortar o fluxo luminoso. Tudo isto devia poder ser gerido por um programa informático, permitindo o cálculo em tempo real da dosagem do feito colorimétrico e de sua intensidade. Nós queríamos nos confrontar com as possibilidades da realidade aumentada permitindo o tratamento das imagens capturadas ao vivo dentro do *castelet* e redimensionadas em uma grande tela depois de um tratamento gráfico, permitindo modificar o meio onde evoluíam os personagens. As incrustações de modelos preexistentes poderiam ser efetuadas igualmente em tempo real, suscitando interações narrativas entre as duas dimensões visíveis, a do *castelet* e a da tela.



Le Voyage de Tchékhouv en répétition. Laboratoire des nouvelles technologies de l'image, du son et de la scène (LANTISS). Dirigido por Patrice Freytag. Foto de Gabriel Talbot Lachance.

Para dar vida a estes ambiciosos projetos, diversas instalações cenográficas, de iluminação ou tipologias de bonecos foram explorados seguindo protocolos experimentais fixadas de antemão. Não vamos descrever de forma exaustiva estas longas horas de experimentação, mas, dando alguns exemplos, é possível reviver o espírito e as dimensões aleatórias. O exemplo de utilização da minicâmera é bem representativo do aleatório da pesquisa de criação.

Nesta primeira fase de pesquisa, nós nos esforçamos por manter em mente os objetivos do projeto geral em particular – o que não é sempre confortável, uma vez que estamos no modo criação teatral –, em particular no que concerne à encenação por colaboração a

distância. Isto implicava uma aparelhagem tecnológica restritiva, na qual a utilização de pequenas câmeras devia captar as ações cênicas sobre o palco do *castelet* real a fim de poder reproduzi-las em um espaço virtual digital. O uso de minicâmeras para captar os movimentos cenográficos ou os deslocamentos dos personagens mario-netizados nos conduziu a nos ampararmos com estes captadores de imagens e a introduzi-los em nosso processo de criação. Fossem ao vivo, fossem pré-gravadas, estas imagens captadas e projetadas nos permitiam trabalhar cenas a distância, as distribuições espaciais e os contingentes narrativos muito promissores. Uma pequena cena podia se desenvolver em um corredor dentro de um desenvolvimento cenográfico relacionado com a situação dramática escolhida, e ser projetado nos espaços apropriados, possuindo uma carga estética ou simbólica interessante, como um quadro, uma janela ou um olho-de-boi. Por exemplo, o personagem sendo mostrado preparando suas bagagens em um quarto de hotel, enquanto a cena principal evoluía em um *hall* de estação. Esta concomitância de ação seria portadora de um grande potencial poético, onírico e de densidade narrativa próxima daquela obtida no cinema.

A utilização do teatro de sombras reais e de sombras virtuais previamente capturadas foi singularmente fecunda. Assim, criamos pequenas situações experimentais que nos permitiram explorar sistematicamente diversas possibilidades e nas quais pudemos fazer evoluir os personagens 3D reais e virtuais e as sombras, possuindo estas, igualmente, os dois *status*. Eis alguns exemplos de proposições cenográficas e de ações cênicas colocando em jogo diversas distribuições espaciais e de telas experimentais. Consideramos vários posicionamentos de telas tanto na frente da parte baixa do *castelet* quanto no fundo da cena. Nós podíamos ter telas surgindo do espaço cênico e acionadas por módulos móveis do *castelet*, telas exteriores localizadas lateralmente ou atrás, permitindo alargar o espaço de jogo condicionado pelo tamanho do *castelet*. Nós podíamos dividir o espaço de jogo do *castelet* com tules sobre os quais diversas projeções eram possíveis e fazer aparecer e desaparecer marionetes

atrás destes tules graças à utilização da iluminação lateral. Nós também experimentamos projeções de imagens de personagens em movimento sobre o tule, pela frente ou atrás, fazendo-os evoluir e jogar em alternância com a imagem projetada e os personagens reais. Nós experimentamos o uso de pequenas câmeras digitais que, colocadas na frente ou atrás da tela, filmavam os movimentos de uma figura de sombras para projetá-la em tempo real por trás da tela, mesclando-a com sombras reais. Isto permitiu jogos com as duas imagens e liberou também as mãos dos manipuladores. Também realizamos pequenas sequências com sombras que, projetadas depois de sua montagem, testavam os jogos cênicos com a imagem projetada e com sombras reais.

Para desenvolver uma atmosfera oriental, tomamos emprestada a técnica japonesa do *emaki*¹⁵, utilizado como tela. Como o papel de seda se revela um excelente suporte como tela, projetamos nele personagens previamente desenhados, filmados e também projetados sobre o *emaki*. Diversas possibilidades de introdução de personagens sombras sobre o *emaki* foram exploradas, jogos de desdobramentos, de cruzamentos de imagens multiplicadas com figuras translúcidas, de sombras opacas, etc. Também testamos o casamento entre as imagens digitais imóveis e as em movimento, podendo servir de cenário no qual os bonecos podiam evoluir. As gravações dos bonecos ou das sombras fora do *castelet*, mas ocultos do público e reinjetados em tempo real, foram experimentadas. Isto também podia ser feito sobre um fundo neutro e projetando a imagem em um cenário digital e tratado pela infografia. Podíamos também utilizar cenas pré-gravadas. Exploramos a utilização de planos fechados ou de detalhes anatômicos dos bonecos (cabeça, mãos, pés, etc.) filmados e depois projetados para que pudessem evoluir com as sombras ou com bonecos de tamanhos reais.

¹⁵ São rolos de papel ou de seda pintados surgidos no século X no Japão e que recontam histórias ilustradas com pinturas ou com caligrafias. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Emaki>

IV. Exploração das possibilidades de projeção de vídeo como fonte de iluminação para o *castelet*

Uma de nossas grandes descobertas foi a iluminação por videoprojetor, e isto resultou em diversas experimentações, em particular a introdução do *mapping*. Um estudante, Keven Dubois¹⁶, que estava fazendo seu mestrado sobre este assunto, veio reforçar a equipe, e sua contribuição foi determinante para esta parte do projeto. Isto permitiu¹⁷ trabalhar sobre os degradês e as trocas de cores e de texturas mais ricas do que com um refletor comum, apesar dos inúmeros filtros disponíveis. Isto também permitiu recortes, deslocamentos de luz equivalentes a um canhão seguidor, mas com mais precisão, e uma iluminação multizona, estática ou móvel, a partir de uma só fonte. Nós adquirimos, assim, a possibilidade de deslocar os objetos virtuais e de animar uma forma e fazê-la evoluir no espaço (o nascer da Lua ou do Sol).

Para resumir, utilizamos, como ferramentas, tecnologias e cenografia móvel, e trabalhamos sobre as transições de uma configuração à outra. Por exemplo: uma viagem em barco sobre um mar em movimento; uma montanha em formato de pão-de-açúcar que se ergue com a luz, em espaço coberto de neve atravessado por um trem. O sistema de iluminação por fibra ótica e LED, seu controle digital e a diversificação de fontes podem prover a parte de baixo, as laterais e as coxias. As projeções tecnovisuais compreendem os efeitos pontuais, os desenvolvimentos naturais ou urbanos, os cenários interiores, as projeções sobre os personagens, as situações elaboradas pelas modificações da cenografia, as narrações diferidas ou *flashback*. A realidade aumentada com captação de imagens ao vivo e sua transformação infográfica para uma projeção realizada num tempo diferente, ou ao mesmo tempo, das projeções sobre a tela interior ao *castelet* ou exterior a ele e com dimensões maiores. O tratamento da matéria sonora e

¹⁶ Link para acessar a dissertação de Keven Dubois: <http://theses.ulaval.ca/archimede/?wicket:interface=:2:::>

¹⁷ <http://vimeo.com/25547524>

textual da trilha sonora restou relativamente tradicional, mas foi sua integração como evento cênico na logística informática do controle que foi realmente inovadora.

V. A segunda grande fase de pesquisa, a criação de um espetáculo profissional

Uma vez que o *castelet* robotizado tornou-se operacional, nós realizamos uma mudança significativa, deixando de lado as explorações livres para centrar nosso trabalho sobre uma aplicação teatral mais bem definida e mais concreta, apoiando-se sobre as primeiras etapas da pesquisa¹⁸. Esta segunda fase do voo artístico do projeto *Castelet Eletrônico* centrou-se sobre um espetáculo de marionetes mais formal, o qual queríamos que fosse de nível profissional, permitindo ampliar nossas primeiras explorações, e que estivesse focado na valorização do potencial cenográfico do *castelet* robotizado ou da dimensão dramática da escritura cênica de um meio teatral tradicional como a marionete, confrontado com as novas tecnologias. O desenvolvimento informatizado devia nos permitir o domínio coerente de todos estes elementos utilizados, em particular estes dos módulos do *castelet*, podendo-se efetuar as modificações da cenografia em tempo real.

Após ter explorado diferentes avenidas dramáticas mencionadas acima, decidimos desenhar nossa matéria teatral no universo tchecoviniano associado a uma certa percepção do Extremo Oriente inspirada na lenda do pinheiro e da cerejeira (tirado do Nô *O velho pinheiro e a ameixeira*) e do imperador monge (tirado do Nô *O encontro em Ohara*). Nós já havíamos trabalhado sobre estas temáticas em uma oportunidade durante um curso/atelier consagrado ao teatro de marionetes que nós ministramos juntos regularmente, Denyse Noreau e eu, desde 1999, no contexto da formação de nossos estudantes do Programa de Teatro da Universidade Laval. Deixando de lado os aspectos mais conhecidos da obra

¹⁸ <https://youtu.be/8eZejVT1Lcw>

de Tchekov, nós não desejávamos montar uma peça estritamente de repertório, nós escolhemos um caminho menos convencional e talvez mais fascinante, aquele de ir à descoberta deste médico humanista, sensível à miséria humana, que empreendeu sozinho e por sua própria iniciativa uma perigosa aventura de dez semanas, partindo de Moscou (1890–1891) de trem, de barco e de carruagem, rumo à prisão da ilha de Sakhalin, com o intuito de indagar e de testemunhar a inumanidade das condições de vida dos deportados da prisão de Sakhalin e de suas famílias. Já esperando pela doença, ele resistia aos conselhos de seus próximos que queriam lhe dissuadir de um projeto que realmente amava. Era a sua maneira de pagar sua dívida com a medicina, como escreveu ele mesmo ao seu editor Souvorine. “Parti absolutamente persuadido de que minha viagem não será de maneira nenhuma preciosa para a literatura ou para a ciência. Não tenho conhecimento suficiente para isso, nem tempo, nem pretensão. Quero simplesmente escrever cem ou duzentas páginas e, assim, pagar minha dívida com a medicina, para qual, vocês sabem, eu me comporto como um porco.” Tal carta nos incita à aprofundarmo-nos nesta viagem que empreendeu Tchekov, particularmente propícia à concretização de nossas explorações precedentes. A diversidade de lugares atravessados por ele se prestava bem a uma exploração máxima do potencial cenográfico do *castelet* robotizado.

Não sendo sustentado por um rigor histórico, do qual nós não possuíamos nem os meios nem realmente o gosto, a viagem de Anton Tchekov em direção à ilha de Sakhalin tornou-se um pretexto particularmente estimulante para elaborar um espetáculo, nos permitindo propor uma visão poética e um pouco fantástica da viagem do autor russo. Outrossim, nossa dramaturgia se apoiou sobre um *corpus* de cartas e testemunhos baseados em fatos reais. Nós pudemos, assim, imaginar que os encontros e as aventuras de sua viagem serviram para inspirar a matéria de suas novelas literárias ou peças teatrais seguintes, bem como os personagens que as habitam. O ponto de partida do cenário se inscreve no momento

em que Tchekov deixou Moscou para se entregar a milhares de quilômetros dali, na prisão de Sakhalin. O projeto do escritor repousava sobre seu desejo de ir recensear os milhares de condenados que as autoridades deixavam apodrecer na Sibéria oriental. Nossa peça conta o trajeto percorrido por Tchekov, na idade de trinta anos, já sofrendo de tuberculose e que deve tomar diversos meios de transporte que se lhe oferecem. As diferentes cenas, em número de dezesseis, mostram-no efetuando sua viagem, às vezes de modo bastante problemático. Reencontramo-lo deixando Moscou por meio de trem e, mais tarde, de *tarantass*¹⁹ na planície, de barco ou de jangada, lutando, ao longo de sua aventura, contra as condições atmosféricas. Ele fará, certamente, encontros ao longo de sua viagem, os quais nos permitiram melhor identificar o personagem interior do escritor. No trem, ele convive com um assessor e seu secretário, bêbado, e uma mulher de vermelho, subjugada pelo charme de Tchekov. Ele se encontrará finalmente no fim do mundo, em uma cabana, em companhia de russos, dos quais, como médico, ele conhece bem o comportamento. No final de sua viagem, Tchekov evocará para o público este sonho que ele tinha em si e que o incitou a partir tão longe pondo sua vida em risco: ver as portas do Oriente. Todos esses diferentes quadros puderam emergir como que por magia, graças às possibilidades conjugadas do *castelet* robotizado, da iluminação por vídeo com pinturas de Levitan, em um desenvolvimento sonoro no qual a música russa, sagrada e tradicional, concluía o cenário procurado pelo espectador.

O interesse despertado entre nossos estudantes membros da equipe já nas primeiras fases experimentais em laboratório e as reações bastante encorajadoras do público convidado para nossas apresentações fizeram-nos decidir a empurrar mais longe esta aventura artística e a nos engajarmos no meio teatral profissional. Nessa etapa, pareceu-nos importante, tanto para nós quanto para os

¹⁹ Veículo puxado por cavalos utilizado na Rússia no séc. XIX. Fonte: <http://www.dictionnaire.com/browse/tarantass> (N.T.)

estudantes, sair do conforto do laboratório e apresentar ao público do Quebec nossa caminhada e as inovações artísticas produzidas no seio de nossa universidade. O que também motivou nossa decisão de continuar além do período de pesquisa subvencionada foi a segurança com que o LANTISS se engajou em nos manter nesta última fase profissionalizante. A colaboração tomou a forma de uma coprodução, o laboratório nos acolhendo em residência e colocando à nossa disposição um estúdio de ensaio e um atelier de fabricação. A principal participação do LANTISS foi o *castelet* robotizado e a aparelhagem técnica e informática indispensável ao seu funcionamento. Sem esta colaboração, nosso projeto não teria nascido.

O processo de criação do espetáculo *A viagem de Tchekov a Sakhalin* não difere de nenhuma criação de espetáculo de marionetes. Para realizar este ambicioso projeto, nós constituímos uma equipe composta de estudantes e de jovens criadores e criadoras diplomados da Universidade de Laval ou em vias de se diplomar. Todos eles seguiram a formação de nosso programa e aquela dada em nosso curso de marionetes. A equipe evoluiu ao longo desses anos, para se fixar na etapa final. Ela tinha Keven Dubois para a voz de Tchekov e para toda a técnica informática envolvida, Élyse Garon, Nina Maryeski, Geneviève Thibault para a manipulação e interpretação. Minha colega Denyse Noreau tinha sob sua responsabilidade a dramaturgia e a escritura do texto, e eu coordenava a fabricação de marionetes, de acessórios e era responsável pela encenação.



Le Voyage de Tchekhov en répétition. Laboratoire des nouvelles technologies de l'image, du son et de la scène (LANTISS). Dirigido por Patrice Freytag. Foto de Gabriel Talbot Lachance.

A confecção dos personagens foi feita a partir de certo número de marionetes provenientes de um de meus antigos espetáculos e adaptados às dificuldades de manipulação do *castelet*. Três tipologias foram privilegiadas, bonecos a *tringles* munidos de uma cruz de manipulação do tipo tcheca para as manipulações por cima, bonecos com varetas, para as passagens pelas “ruas” já mencionadas, mais altas, e bonecos de luva. As sombras também foram utilizadas, bem como imagens projetadas dinâmicas e evolutivas. Uma manipulação semioculta foi privilegiada em função de dificuldades técnicas do *castelet* mencionadas acima, mas tornadas muito discretas graças à precisão da iluminação por vídeos, que permitiu recortes do espaço cênico realmente excepcionais.

Durante todas as diferentes etapas da pesquisa-criação, o LANTISS colocou à nossa disposição um local de ensaio muito bem adaptado ao projeto, assim como toda uma infraestrutura tecnológica indispensável ao *Castelet* Eletrônico e ao sistema informático de gestão geral do material cênico. No espírito de criação evolutiva (*work-in-progress*), *A viagem de Tchekov a Sakhalin* conheceu três grandes etapas. A primeira resultou em um pequeno espetáculo-demonstração de quinze minutos apresentado no LANTISS em dezembro de 2017, em nossa sala-laboratório, podendo acolher quarenta espectadores. Para a segunda apresentação, nós conseguimos obter uma residência através do Encontro Internacional de Teatro do Quebec, em junho de 2008²⁰, no qual, durante uma semana, nós fizemos evoluir o espetáculo apresentando ao público cada dia, no entardecer, o avanço de nossas pesquisas. Enfim, nós pudemos apresentar a versão final na programação profissional para a temporada 2012–2013 de um lugar teatral particularmente dinâmico no Quebec e que se consagra com muita coragem à renovação teatral do Quebec: Premier Acte. Uma semana de apresentação

²⁰ O *Castelet* Eletrônico no Encontro Internacional de Teatro: http://youtu.be/XWYb_ymt-dw

²¹ <https://www.revuejeu.org/critiques/alain-martin-richard/le-voyage-de-tchekhov-a-sakhaline-une-dentelle-siberienne>

em fevereiro de 2013²¹ nos permitiu dar a esse espetáculo toda sua dimensão teatral, o que foi percebido pelos críticos e pela imprensa especializada. O franco sucesso que esse espetáculo recebeu do público e do meio profissional recompensou esses mais de seis anos de trabalho, certamente descontínuos, em um campo onde havia muito para ser descoberto e dominado. Esse reconhecimento foi importante para nós, pois, aqui, ainda existem preconceitos do meio teatral profissional sobre a seriedade e o profissionalismo das produções provenientes da universidade.

Conclusão

Este projeto se inscreve no grande movimento internacional que perturba profundamente a arte dos bonecos. A introdução de novas tecnologias no universo teatral empurra os criadores a se questionarem sobre suas práticas artísticas, e os marionetistas não são poupados. Ainda nos falta domá-las e fazê-las evoluir em uma direção que exige uma necessária mestiçagem entre a frieza tecnológica e a poética da arte da marionete, uma arte que soube atravessar os séculos preservando seu poder evocador do destino humano²².

Nosso projeto pretendia ser, desde sua origem, uma pesquisa-criação multidisciplinar integrando as novas tecnologias e o teatro de marionetes. A originalidade desta aproximação leva em conta que nós queríamos pôr a serviço de uma arte muito antiga os progressos tecnológicos que nós desejamos utilizar para ampliar a dimensão poética desta arte bonequeira. Conscientes da fascinação que exerce o boneco sobre um amplo público, nós queríamos reforçar seu interesse, propondo-lhe uma aproximação artística com a intenção de mesclar harmoniosamente tradição e modernidade. Longe de uma utilização da tecnologia como um dispositivo, visamos a uma integração estimulante para o imaginário dessas preciosas ferramentas saídas da ciência contemporânea, procurando uma relação mais sensível e poética com os espectadores. Esta integração das novas

²² <https://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu0125/66843ac.pdf>

tecnologias foi um longo processo, que não pôde fazer economia da experimentação por tentativas e erros e certa dose de tomada de riscos, incluindo aqueles com um impacto financeiro, pois é necessário reconhecer que as novas tecnologias são muito onerosas. A experiência do *Castelet* Eletrônico foi uma magnífica ocasião para os membros de nossa equipe se confrontarem com esses dois universos que nós queremos tornar conciliáveis. A riqueza de nossa equipe também vem do fato de que nós pudemos reunir ao redor de um mesmo projeto jovens artistas bem formados na universidade e tendo uma boa experiência do trabalho com as novas tecnologias com os artistas seniores. Nós queríamos também que este projeto de criação pudesse se tornar um trampolim para a entrada no mundo profissional dos mais jovens entre nós. A pesquisa-criação em Marionetologia deve também, para nós, ter este objetivo inscrito em seu caderno de tarefas. Beneficiando-se do suporte de um laboratório que se pretende na ponta desta problemática tecnológica a serviço da criação de espetáculos multidisciplinares, nós pudemos fazer a demonstração de que isto também foi possível no universo do teatro de bonecos.

Le Castelet Électronique, un espace technologique au service de la marionnette

Patrice Freytag, Ph.D.

Chargé de cours au programme de théâtre de l'Université Laval

Résumé: Cet article retrace une recherche multidisciplinaire *Le Castelet Électronique*, associant des artistes marionnettistes du LANTISS et des chercheurs en robotique, optique et informatique de l'Université Laval visant la création d'un prototype de castelet robotisé, maquette physique instrumentée permettant la conception virtuelle et télécollaborative en temps réel de l'ensemble des composantes évolutives d'un spectacle scénique. En prolongement de cette recherche, un spectacle original de marionnettes a été créé dont la thématique était *Le voyage de Tchekhov vers Sakhaline*. Notre défi était de rendre possible la rencontre de deux univers supposément en opposition, l'un technologique et l'autre artistique et poétique, chaque discipline questionnant l'autre et la confrontant à ses propres exigences. Aventure technique autant qu'humaine, le processus de recherche création s'est étendu sur plusieurs années, associant des chercheurs chevronnés à des étudiants en voie de professionnalisation.

Mots-clés: Marionnettologie, nouvelles technologies, castelet, théâtre de marionnettes, écriture scénique, Tchekhov.

Introduction

L'étude scientifique du théâtre de marionnettes n'est pas très ancienne. Pourtant l'évolution du répertoire, des techniques de manipulation, des matériaux et de la technologie qui ont contribué au renouvellement de l'art de la marionnette est immense et mérite une attention particulière des études théâtrales en général. Nous avons pu constater que les quelques incursions théoriques dans le domaine du théâtre de marionnettes sont encore trop souvent le fait de théoriciens qui n'ont que rarement cet objet comme centre d'intérêt privilégié, ce qui accentue l'impression de morcellement qui domine cette discipline naissante qu'est la *marionnettologie*, qu'elle soit théorique ou appliquée. Un préjugé quelque peu défavorable demeure toujours au sein même des études théâtrales universitaires lorsqu'il est question de théâtre de marionnettes, par méconnaissance peut-être. L'on a certainement trop longtemps considéré le théâtre de marionnettes comme un art mineur ou exotique par rapport au théâtre d'acteur jugé comme un art majeur, mais ce malaise tend toutefois à s'estomper. Notre propos s'inscrit dans cette volonté de rendre compte de recherches vivantes en marionnettologie, recherches qui deviennent captivantes lorsque des liens improbables se tissent entre des disciplines scientifiques pointues comme la robotique, optique photonique, le génie informatique et un laboratoire

de recherche ayant comme champs disciplinaires des disciplines de la scène et de l'écran et les nouvelles technologies. Cet article se propose de retracer une aventure artistique s'étant déroulée dans le cadre d'une recherche multidisciplinaire regroupant des départements de sciences et génie et un laboratoire de création de la faculté des lettres de l'Université Laval. Ce projet a abouti à la création d'un spectacle de marionnettes mettant en scène un castelet robotisé et un système informatisé de contrôle à distance des différents ingrédients technologiques de la composition scénique.

I. Le LANTISS

Le lieu fédérateur de ce projet de recherche a été le Laboratoire des Nouvelles Technologies de l'Image, du Son et de la Scène (LANTISS), dont le pôle principal est situé à l'Université Laval, à Québec. Créé en 2004, le LANTISS a été conçu dès sa création autant comme un espace physique (salle multifonctionnelle et studios de recherche) que comme une structure qui gère un parc d'équipements mobiles hautement spécialisés en rapport avec la scène technologique. La singularité de cette infrastructure repose sur les liens étroits existant entre l'Université et le milieu québécois de la création, actif dans des recherches impliquant les nouvelles technologies. Plus de vingt personnes se sont impliquées dans le projet, des chercheurs des laboratoires de Robotique, Vision et Système Numérique et Optique Photonique et Laser de l'Université Laval. Sont également partenaires du laboratoire, des chercheurs du Conseil national de recherches du Canada (CNRC), des équipes de recherche/création d'Avatar et d'Ex-Machina ainsi que des artistes-chercheurs et des enseignants membres du LANTISS. Ce laboratoire a pour principal mandat d'examiner les maillages à la fois théoriques et pratiques entre les arts de la scène et les technologies de pointe. Il soutient des projets de création et des recherches originales impliquant le développement des technologies de scène, la création de nouveaux langages scéniques et l'étude des perceptions engendrées par le recours à ces nouvelles technologies dans un espace scénique non traditionnel.

II. Le Castelet Électronique¹

Recherche subventionnée par le programme conjoint *Initiative en nouveaux médias* du Conseil des arts du Canada (CAC) et du Conseil de la recherche en sciences naturelles et génie du Canada (CRSNG), le projet *castelet électronique*

¹ Cette partie de l'article a été écrite à partir des documents rédigés en grande partie par le professeur Robert Faguy pour la présentation du projet pour le Lantiss et les demandes de subvention auprès des organismes de tutelles. <https://www.itis.ulaval.ca/cms/site/itis/page83485.html>

a été l'un des premiers à voir le jour au LANTISS. Il s'inscrivait parfaitement dans les objectifs préconisés lors de l'ouverture du LANTISS. Les responsables du projet dès son origine ont été Robert Faguy² – professeur et artiste/chercheur multidisciplinaire et directeur du LANTISS, Clément Gosselin – professeur titulaire en génie mécanique et directeur du Laboratoire de robotique de l'Université Laval. Les chercheurs associés pour le volet artistique de ce projet ont été Denyse Noreau – chargée de cours en dramaturgie et histoire du théâtre, et Puma Freytag – chargé de cours praticien et metteur en scène marionnettiste, auxquels quelques étudiants chercheurs se sont ajoutés au fur et à mesure de la progression de la recherche.

Au départ, le projet visait la création d'un prototype de castelet électronique, maquette physique instrumentée permettant la conception virtuelle et télécollaborative en temps réel de l'ensemble des composantes évolutives d'un spectacle scénique (décor, éclairage, texte, son, mécanique de scène robotisée, personnages marionnettisés, projections lumineuses et vidéographiques, réalité augmentée, etc.).

Dans les arts de la scène, les concepteurs utilisent très souvent des maquettes, modèle réduit de l'espace dans lequel leur spectacle va évoluer. Elles donnent un aperçu concret en trois dimensions de ce à quoi pourront ressembler la scénographie dans laquelle vont devoir évoluer les acteurs. Un des pionniers dans ce domaine fut le metteur en scène/scénographe tchèque Joseph Svoboda. Dès les années 1950, il a révolutionné la pratique scénique en introduisant les nouvelles technologies de l'époque à la scène (film, vidéo, etc.). Avec des moyens rudimentaires, il préparait soigneusement ses conceptions scéniques grâce à l'utilisation de maquettes animées aisément transformables. L'arrivée récente de l'informatique a fait sensiblement progresser les pratiques de mise en scène. On peut visualiser, grâce à des logiciels adaptés, les différentes scènes et faire évoluer les différents paramètres du langage scénique, éclairage, scénographie, en déplaçant virtuellement ces différentes variables, tout en respectant le point de vue du spectateur. Mais le passage du virtuel projeté sur écran en 2D à la scène réelle nécessite une délicate adaptation que *Le Castelet Électronique* devait pouvoir heureusement combler.

Le castelet offrirait ainsi aux créateurs/chercheurs un support physique pouvant reconstituer l'espace scénique à échelle réduite. L'objectif étant de développer un support physique visant à reconstituer le plus fidèlement possible un modèle réduit d'une scène (à échelle d'environ 10 : 1) qui puisse faire valoir

² <http://www.interfacesmontreal.org/fr/videos/pratiques-immersives-la-complexite-integration-espaces-physiques-perceptuels>

en temps réel l'ensemble des constituantes évolutives du spectacle scénique, autant du point de vue matériel (décor, espace, personnages, accessoires ou structures robotisées...) qu'immatériel (projections lumineuses et vidéographiques, diffusion du texte enregistré et de l'environnement sonore musical ou bruitage). Ces éléments scéniques captés pourraient être acheminés par Internet jusqu'à des postes informatiques pouvant se situer un peu partout sur la planète, permettant ainsi qu'un éclairagiste à Tokyo, un scénographe à Berlin, un ingénieur du son à Sydney et un metteur en scène à Québec puissent travailler ensemble à la conception d'un spectacle et agir directement, en temps réel, sur le castelet physique à partir de leur castelet virtuel connecté au réseau.

Le Castelet Électronique pourra également, une fois validé et stabilisé, être un remarquable outil de formation pour les futurs étudiants en mise en scène du programme de théâtre du département des littératures de l'Université Laval. Ils pourront ainsi présenter des projets de création incluant tous les éléments participant à l'écriture scénique et particulièrement ceux que permettent les nouvelles technologies.

Ce support robotisé devait aussi pouvoir servir à la mise en scène à petite échelle de différents spectacles créés spécifiquement pour cet espace réduit. Et c'est là que le volet création de cette recherche a glissé tout naturellement vers le théâtre de marionnettes. La miniaturisation due à l'effet d'échelle réduite (10 : 1) a imposé des objets de petites tailles devant figurer les acteurs humains. Nous avons commencé à confectionner des figurines qui, pour les besoins des expérimentations, ont été dotées de systèmes rudimentaires de manipulation. De là à franchir l'étape, vers des marionnettes plus sophistiquées, il n'y avait qu'un pas pour le marionnettiste. De plus, Le Castelet Électronique nous offrait la possibilité d'une véritable marionnettisation de l'espace scénique lui-même.

Quand le castelet modifie son architecture et repositionne ses modules, il se dégage de ce mouvement une poésie qui ne peut laisser indifférent. La mécanique, pourtant omniprésente, se fait oublier pour laisser émerger une poésie du mouvement semblant se connecter directement avec ce qui pourrait ressembler à une volonté d'action due à une pensée autonome, et cela, sans qu'aucun humain n'intervienne directement. L'espace lui-même donne l'impression d'avoir une vie propre³, marionnette-espace, sorte de Gaïa, Terre-Mère, miniaturisée sur laquelle évolueraient d'autres doubles anthropomorphes, dont la trouble présence fait remonter l'*Unheimlich* freudien à la surface de la conscience, inquiétante étrangeté qui actualise encore aujourd'hui cette vieille croyance chamanique du lien établi entre

³ <https://vimeo.com/19329216>

les hommes et les dieux par le truchement de la poupée métaphorisée. Ici, l'environnement technologique dans lequel nous allions installer nos marionnettes faisait résonner très fort cette ambivalence de la persistance ou non du sacré, du magique dans un monde matérialiste qui semble résolument lui tourner le dos. Malgré cet environnement hyper technologique pouvait perdurer pour notre grand bonheur toutes les questions reliées à l'illusion, au dévoilement ou au non-dévoilement des ficelles, de la manipulation à vue, à la cohabitation entre l'humain et le robot, la marionnette réelle et son double virtuel, métaphore de la métaphore, interrogation en abyme de la nature profonde de l'homme, de sa dimension divine, métaphysique ou plus simplement poétique. Ce frémissement de l'art dans ce monde si apparemment éloigné de notre tradition artisanale d'un art populaire aux antécédents sacrés ne pouvait que nous motiver dans un engagement qui s'étalera sur presque neuf ans de recherche et de création.

La conception, la fabrication et l'utilisation du castelet sont le résultat d'une étroite collaboration entre artistes et spécialistes des sciences appliquées. Un élève ingénieur Jean-Philippe Jobin, a été sous la supervision du professeur Clément Gosselin, le principal artisan du castelet robotisé⁴. Un autre étudiant à la maîtrise, sous la direction du professeur Denis Guérette a mis au point un système d'éclairage reposant sur l'utilisation trichromique de 3 LED chacun ayant une couleur primaire, dont le mélange commandé par ordinateur permettait de reproduire tout l'éventail des couleurs ordinairement produites par les filtres professionnels. Le castelet devait pouvoir compter sur environ 48 sources de lumière parfaitement contrôlables de manière indépendante en ce qui concerne l'intensité lumineuse et la chrominance. La circulation des flux lumineux se faisait par fibres optiques.⁵

Les concepteurs⁶ de l'environnement technologique permettant la conception virtuelle et télécollaborative d'une mise en scène au moyen d'une

⁴ <http://robot.gmc.ulaval.ca/recherche/theme-de-recherche/autres-domaines/scenes-de-spectacle-dynamiquement-reconfigurable/>

⁵ Tout un ensemble de problèmes techniques devaient être résolus pour une efficacité maximale comme conception et design de luminaires spécialisés à partir de sources non traditionnelles LED et fibre optique), le design de projecteurs miniatures, le contrôle de la poursuite des projecteurs robotisés selon la position d'objets, le mélange de couleur (RVB) pour chacun des projecteurs en fonction des standards d'éclairage de scène, le mécanisme de contrôle des intensités pour appareils de faible puissance à bas voltage (gradateurs), le protocole de communication standard (DMX) pour contrôler l'ensemble des paramètres d'éclairage (position du luminaire, couleur, intensité) à partir d'un logiciel de conception d'éclairage (ex. : WYSIWYG ou technologie M3).

maquette instrumentée devaient utiliser plusieurs mini-caméras⁷ afin d'afficher des images choisies de la scène reproduite selon divers points de vue. Il serait alors possible de superposer et de visualiser des objets virtuels ajoutés à la scène par des techniques de réalité augmentée. Ces objets seront affichés en tenant compte des éclairages réels ou virtuels afin de donner un réalisme appréciable à l'image reproduite. Les aspects de télécollaboration devaient être étudiés, afin de permettre à plusieurs concepteurs de collaborer à distance sur une même mise en scène. Dans cette partie du projet, les techniques issues des domaines de la vision numérique, de la réalité augmentée et de la télécollaboration devaient tout à la fois être intégrées et poussées au-delà de l'état de l'art actuel pour exploiter la maquette physique instrumentée à des fins de conception virtuelle et télécollaborative de mise en scène. Il fallait pour synchroniser tous ces éléments techniques une infrastructure informatique adaptée aux besoins des commandes et des contrôles nécessaires au déroulement d'un spectacle théâtral, marionnettique de plus est. Les logiciels utilisés ont été *Designer* pour la création et le contrôle de la scène robotisée et *Médialon* pour le contrôle de tous les effets scéniques. Le LANTISS s'était doté de ces nouveaux logiciels et les techniciens du laboratoire nous ont aidés à leur mise en place avec l'aide des chercheurs de sciences et génie spécialisés en génie logiciel. Les fonctionnalités de *Designer* permettaient la conception des configurations de la scène robotisée dans le castelet réel et les castelets virtuels, la conception et le contrôle de l'éclairage réel et virtuel, la conception et la gestion de tous les éléments graphiques en lien avec la télécollaboration et enfin la mise en relation des déplacements des objets ou personnages réels marionnettisés dans les castelets virtuels via les caméras. Les fonctionnalités de *Médialon* permettaient le contrôle des cues réels (Show controller), les effets sonores (système de son), les effets d'éclairage (console d'éclairage), les effets de la scène robotisée, les effets vidéos, les effets de machine commandée par infrarouge, la gestion des textes enregistrés (Text to speech), et les effets divers comme une machine à fumée, des ventilateurs, des effets pyrotechniques, etc.

En bout de ligne, le LANTISS devait prendre en charge une diffusion maximale des résultats de la recherche sur Le Castelet Électronique, en rendant

⁶ P. HÉBERT – D. LAURENDEAU, U. Laval; G. GODIN, L. BORGEAT, CNRC

⁷ Parmi ces caméras, certaines seront fixes alors que d'autres seront soit tenues à la main, soit montées sur un système de déplacement en translation ou en rotation (ex. : à l'intérieur d'une marionnette). En tout temps, la position relative des caméras par rapport à la scène sera calculée à partir des images perçues; il s'agit de l'auto-positionnement. À l'inverse des caméras, des mini-projecteurs éclaireront la maquette et certains de ceux-ci seront également orientables.

accessible le prototype final à tous ceux, artistes, chercheurs ou étudiants, qui seraient intéressés par la création artistique simulée en espace restreint.

III. Les premières explorations

Avec la diversité de ses différentes options, ce projet multidisciplinaire de recherche a nécessité une organisation des plus complexe avec des répartitions par axe bien définies. Hormis les questions d'ordre administratif et financier, l'équipe artistique a été associée à la réflexion de toutes les étapes des différents volets de la recherche. Pendant toute la période d'élaboration du premier prototype de castelet robotisé, des échanges réguliers ont eu lieu entre les différentes équipes de chercheurs. Les scientifiques cherchant à identifier les besoins concrets des artistes, tandis que les artistes interrogeaient leurs collègues scientifiques sur les possibilités potentielles des outils technologiques complètement nouveaux pour eux. De ces échanges, de belles idées ont émergé, mais aussi le constat des limites de la technologie ne pouvant répondre à tous les rêves des artistes.

Pour les chercheurs en génie, cette collaboration leur a apporté la dimension de l'imaginaire artistique et de ses contraintes, une culture bien différente de celle dans laquelle ils sont habituellement immergés. Se poser des questions de collaboration à distance, sur des problèmes de metteur en scène, d'éclairagiste les mettait dans des situations problématiques avec des variables bien différentes de celles qu'impose par exemple la médecine chirurgicale. En robotique, il leur fallait passer de leurs expériences de recherche sur le bras articulé de la navette spatiale aux questions de scénographie évolutive et de contraintes rythmiques des transformations à vue des modules robotisés du castelet au service d'une création théâtrale. Pour les artistes, la confrontation avec la rigueur et l'efficacité des méthodes de travail des scientifiques a été impressionnante et très stimulante comme la conduite des réunions des deux équipes menées par les scientifiques : précision, efficacité, clarté dans les énoncés des demandes ou des rapports d'avancement des recherches ont été particulièrement motivantes pour les membres de l'équipe artistique, plus habitués aux longues digressions, aux débats émotifs et à l'expression narcissique de leurs états d'âme.

Tout au long du processus de recherche, ces deux visions du travail de recherche se sont rencontrées, apprivoisées, parfois affrontées, aboutissant toujours à une collaboration d'une grande complémentarité et à de nombreuses surprises, certaines déconcertantes. Le plus grand défi pour l'équipe artistique a été de ne pas se laisser absorber par la technologie, mais de l'apprivoiser tout en délimitant son rôle de soutien technique au service d'une théâtralité vivante. Conserver l'aspect artisanal et poétique du théâtre de marionnettes n'a pas toujours été simple, toutefois, les possibilités scénographiques proposées par Le Castelet Électronique et son environnement numérique ont été très stimulantes

pour notre imaginaire marionnettique avec sa dose de frustration inévitable.

L'implication de l'équipe artistique à ce projet fut donc, dans un premier temps, de questionner les possibilités techniques du castelet bien avant d'envisager la création d'un spectacle autonome, et de faire des demandes spécifiques à l'équipe scientifique résultant de nos propres explorations. Et il fallait le faire avant que les réalisations techniques ne soient trop avancées. Il fallait aussi nous donner un cadre stimulant où les thématiques dramaturgiques pouvaient résonner avec nos préoccupations de recherche et d'innovation technologique. Parallèlement à la construction du premier prototype de castelet, nous avons dû confectionner une maquette en bois de même dimension pour commencer ces premières explorations. C'est seulement une fois le prototype opérationnel que nous avons envisagé une seconde phase de création de saynètes plus formelles permettant d'utiliser le potentiel robotisé du castelet et de son environnement informatisé tout en conservant notre liberté poétique de créateur. Certaines mauvaises surprises sont ainsi apparues comme celles de constater l'impossibilité de manipuler par-dessous. Nous avons maintes fois exploré cette possibilité qui offrait beaucoup d'avantages pour une manipulation cachée, mais la place prise par les actionneurs (moteurs électriques actionnant les modules) et le filage électrique et informatique, occupaient toute la place sous la surface mobile du plateau et empêchait toute manipulation par-dessous.

Une fois ce constat fait, il nous fallait opter pour d'autres solutions entraînant le plus souvent la manipulation à vue, soit latérale, soit par-dessous. Nous avons néanmoins pu intervenir sur la disposition des modules pouvant permettre par exemple, de créer des « rues » latérales permettant des traversées à partir des coulisses latérales. Dans une certaine mesure, nous pouvions disposer les modules de telle façon que nous pouvions échapper au carré initial et à se rapprocher d'une configuration rectangulaire plus proche de la réalité de la majorité des scènes théâtrales. Nous avons aussi intégré la manipulation de marionnettes à gaine de type lyonnaises pouvant apparaître de derrière un cache en fond de scène.

Dès l'hiver 2004, Denyse Noreau et moi-même avons défini quelques axes de recherches qui ont bien évolué au fil de nos expériences. Nous désirions comme artistes et praticiens entreprendre dans une synergie créatrice avec les chercheurs scientifiques de Sciences et génie, une recherche artistique qui nous ouvre résolument sur les nouvelles technologies adaptées aux arts de la scène. La démarche nous obligeait à questionner notre pratique antérieure et à remettre en cause des certitudes quant au statut même du théâtre de marionnettes. Nous nous trouvions confrontés aux risques de transgresser certaines règles informelles traditionnelles auxquelles nous pouvions être profondément attachés.

À l'origine du processus, nous voulions créer pour cet espace scénique

miniature, de courtes adaptations vivantes de textes poétiques et littéraires qui articuleraient les questionnements existentiels dont ne seraient pas exclues des interrogations que peut susciter la science contemporaine dans notre monde en mutation. Parmi ceux-là nous avons à notre disposition une adaptation d'une partie des Chants de Maldoror du comte de Lautréamont (Le cheveu de Dieu), une adaptation d'un passage de la Bible, Le livre de Job, et la mise en image et en mots de quelques-uns des grands questionnements quant aux origines de la matière, la nature de celle-ci, ses configurations fractales et chaotiques, la fin des certitudes, etc., auxquelles est confrontée la conscience humaine.

Plus concrètement, nous avons dû travailler parallèlement dans trois grandes directions :

— Sur les images s'inscrivant dans l'espace du castelet technologique, ceci comprenant les éléments projetés, virtuels (résultantes possibles d'interfaces corps/machine) et les objets scénographiques permettant une évolution du décor et une modification séquentielle de l'espace (sol et parois latérales) par des mécaniques de scène souples et mobiles.

— Le support textuel et la façon de le diffuser, ce qui nécessite dans un premier temps l'écriture d'un texte articulant et adaptant les différentes sources citées plus haut et, dans un deuxième temps, les choix de profération et de diffusion de ce texte, ceci compris dans un environnement sonore approprié où la lutherie électro-acoustique devrait être centrale.

— Les actions physiques des personnages qui, à cette échelle de jeu, seront des objets marionnettiques dont il faudra expérimenter les diverses possibilités d'animation, ce qui peut faire intervenir des éléments de robotique qui pourraient répondre à nos préoccupations de recherche quant à la manipulation à distance.

La possibilité d'utiliser des objets robotisés manipulés via le truchement de souris ou d'une manette de jeu électronique comme l'idée d'expérimenter les liens entre le corps vivant en mouvement d'un corps poétique – celui d'une danseuse par exemple – en interface avec une machine pouvant produire des représentations 3D d'un personnage virtuel projeté dans l'espace scénique du castelet, faisait partie des projets au programme de recherche du LANTISS. Mais nous avons rapidement dû les mettre de côté vu l'ampleur de tout ce dont nous devons nous rendre maîtres afin de réaliser des saynètes convaincantes artistiquement.

Nous avons identifié quelques pistes de travail en lien avec le projet général du castelet électronique. Nous voulions aborder les questions de compatibilité des besoins scéniques d'un plateau mobile avec les contraintes fonctionnelles de l'animation marionnettique. Nous voulions explorer les interactions possibles entre les objets réels et leur réalité augmentée via leur captation numérique et leur traitement informatisé puis projeté. Nous étions aussi fascinés par les pos-

sibilités de « peinture électronique » et colorimétriques permettant de créer un éclairage scénique original et évolutif à partir de l'utilisation de fibres optiques trichromiques (3 couleurs de base), de lentilles focalisantes et des couteaux pour découper le flux lumineux. Tout ceci devait pouvoir être géré par un logiciel informatique permettant le calcul en temps réel du dosage du rendu colorimétrique et de son intensité. Nous voulions nous confronter aux possibilités de la réalité augmentée permettant le traitement des images saisies en direct dans le castelet et redimensionnées sur un grand écran après un traitement graphique permettant de modifier le milieu où évoluent les personnages. Des incrustations de modèles préexistants pourraient être effectuées également en temps réel suscitant des interactions narratives entre les deux dimensions visibles, celle du castelet et celui de l'écran.

Pour donner vie à ces ambitieux projets, diverses installations scénographiques, d'éclairage ou de typologies marionnettiques ont été explorées suivant des protocoles expérimentaux fixés au préalable. Nous ne pouvons décrire de façon exhaustive ces longues heures d'expérimentation, mais en donnant quelques exemples, il est possible d'en faire revivre l'esprit et les dimensions hasardeuses. L'exemple de l'utilisation de mini caméra est bien représentatif de l'aléatoire de la recherche création.

Dans cette première phase de recherche, nous nous efforçons de garder à l'esprit les objectifs du projet général en particulier — ce qui n'est pas toujours aisé lorsque l'on est en mode création théâtrale —, en particulier celui touchant à la mise en scène par collaboration à distance. Cela impliquait un appareillage technologique contraignant, dont l'utilisation de petites caméras devant capter les actions scéniques sur le plateau du castelet réel afin de pouvoir les reproduire dans un espace virtuel numérique. Cet emploi de mini caméra pour capter des mouvements scénographiques ou des déplacements de personnages marionnettiques, nous ont (a) amenés à nous emparer de ces capteurs d'images et à les introduire dans notre propre processus de création. Soit en direct, soit en différées, ces images captées et projetées nous permettaient de travailler des mises à distances, des répartitions spatiales et des contingentements narratifs très prometteurs. Une petite scène pouvait se dérouler en coulisse dans un environnement scénographique en lien avec la situation dramatique choisie et être projetée dans des espaces appropriés possédant une charge esthétique ou symbolique intéressante, comme un tableau, une fenêtre ou un œil de bœuf. Par exemple le personnage était montré préparant ses bagages dans une chambre d'hôtel, pendant que sur la scène principale il évoluait dans un hall de gare. Cette concomitance d'action était porteuse d'un grand potentiel poétique, onirique et de densification narrative proche de celle obtenue au cinéma.

L'utilisation du théâtre d'ombres réelles et d'ombres virtuelles préalablement enregistrées a été particulièrement féconde. Nous avons ainsi créé des petites situations expérimentales nous permettant d'explorer systématiquement diverses possibilités et où pouvaient évoluer des personnages 3D réels et virtuels et des ombres, possédant elles aussi ces deux statuts. Voici quelques exemples de propositions scénographiques et d'actions scéniques mettant en jeu diverses répartitions spatiales et écraniques expérimentées. Nous avons envisagé plusieurs positionnements d'écrans tantôt à l'avant dans la partie basse du castelet, tantôt en fond de scène. Nous pouvions avoir des écrans surgissant de l'espace scénique et actionné par les modules mobiles du castelet, des écrans extérieurs placés latéralement ou en arrière permettant d'élargir l'espace de jeu conditionné par la taille du castelet. Nous pouvions diviser l'espace de jeu du castelet avec des tulles sur lesquels diverses projections étaient possibles et faire apparaître et disparaître des marionnettes derrière ces tulles grâce à l'utilisation d'éclairage latéral. Nous avons ainsi expérimenté des projections d'images de personnages en mouvement sur le tulle, par devant ou derrière, fait évoluer et jouer en alternance avec l'image projetée et les personnages réels. Nous avons expérimenté l'usage de petites caméras numériques qui placées devant un écran ou derrière l'écran, filmaient les mouvements d'une figurine ombre pour la projeter en temps réel par l'arrière, la mêlant à des ombres réelles. Cela permettait des jeux avec les deux images et libérait ainsi des mains de manipulateurs. Nous avons aussi réalisé de petites séquences avec des ombres puis, projetées après son montage, testé des jeux scéniques avec l'image projetée et des ombres réelles.

Pour développer une ambiance orientale, nous avons emprunté la technique japonaise de l'émakei⁸, utilisé comme écran. Le papier de soie se révélant un excellent support écranique, nous y avons projeté des personnages dessinés préalablement, enregistrés puis projetés sur l'émakei. Diverses possibilités d'introduction de personnages ombres sur l'émakei ont été explorées, jeux de dédoublements, de croisements d'images démultipliées avec des figurines translucides, des ombres opaques, etc. Nous avons aussi testé le mariage entre des images numériques immobiles ou en mouvements pouvant servir de décor dans lequel les marionnettes pouvaient évoluer. Des enregistrements de marionnettes ou des ombres hors du castelet, mais cachées du public et réinjectées en temps réel ont été essayés. Cela pouvait aussi se faire sur un fond neutre et projeter l'image dans un décor numérisé et traité par infographie. Nous pouvions aussi utiliser

⁸ Ce sont des rouleaux de papier ou de soie peints apparus au Xe siècle au Japon et retraçant des histoires illustrées de peintures ou de calligraphies. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Emaki>

des scènes préenregistrées. Nous avons exploré l'utilisation de gros plans ou des détails anatomiques de marionnettes (têtes, mains, pieds, etc.) filmés puis projetés pour qu'ils puissent évoluer avec des ombres ou des marionnettes de tailles réelles.

IV. Exploration des possibilités de la projection vidéo comme source d'éclairage pour le castelet.

Une de nos grandes découvertes a été l'éclairage par projecteur vidéo et a donné lieu à diverses expérimentations, en particulier l'introduction du mapping. Un étudiant, Keven Dubois⁹ faisant sa maîtrise sur ce sujet est venu renforcer l'équipe et son apport a été déterminant pour cette partie du projet. Cela a permis¹⁰ de travailler sur les dégradés et les changements de couleur et des textures plus riches qu'avec un projecteur ordinaire malgré les nombreux filtres disponibles. Cela a aussi permis des découpages, des déplacements de la lumière équivalents à une poursuite, mais avec plus de précision, et un éclairage multizone, statique ou mobile à partir d'une seule source. Nous avons ainsi acquis la possibilité de déplacer des objets virtuels et d'animer une forme et de la faire évoluer dans l'espace (lever de la lune ou du soleil)

Pour résumer, nous avons utilisé comme outils technologiques la scénographie mouvante et travaillé sur les transitions d'une configuration à une autre. Exemple : un voyage en bateau sur une mer mouvementée; une montagne en pain de sucre qui monte lentement avec la lumière, un espace enneigé traversé par un train. Le système d'éclairage par fibre optique et LED, son contrôle informatique et la diversification des sources pouvant provenir des dessous, des côtés et des cintres. Les projections technovisuelles comprenant des effets ponctuels, des environnements naturels ou urbains, des décors intérieurs, des projections sur des personnages, des mises en situation par modifications de la scénographie, des narrations différées ou flash-back. La réalité augmentée avec captation d'images en direct et leur transformation infographique pour une projection différée ou en même temps, des projections sur écran intérieur au castelet ou extérieur au castelet et de plus grandes dimensions. Le traitement de la matière sonore et textuelle de la bande-son est resté relativement traditionnel, c'est son intégration comme évènement scénique dans la logistique informatique de contrôle qui a été réellement novatrice.

⁹ Lien pour accéder à la maîtrise de Keven Dubois : <https://www.google.ca/url?sa=t&rc=t=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKewjEzeOi8JPMahWCaT4KHf-3tBOgQFggcMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.theses.ulaval.ca%2F2014%2F30567%2F30567.pdf&usq=AFQjCNFT8iX-2rgku9Xp5gWAEuVwdOEKvQ>

¹⁰ <https://vimeo.com/25547524>

V. La deuxième grande phase de la recherche, la création d'un spectacle professionnel

Une fois le castelet robotisé rendu opérationnel, nous avons opéré un virage important laissant de côté les explorations libres pour recentrer notre travail sur une application théâtrale mieux définie et plus concrète, s'appuyant sur les premières étapes de la recherche¹¹. Cette deuxième phase du volet artistique du projet *castelet électronique* s'est donc recentrée sur un projet de spectacle de marionnettes plus formel que nous voulions de niveau professionnel permettant d'élargir nos premières explorations, que ce soit dans la mise en valeur du potentiel scénographique du castelet robotisé ou de la dimension dramaturgique de l'écriture scénique d'un médium théâtral traditionnel comme la marionnette, confronté aux nouvelles technologies. L'environnement informatisé devait nous permettre la maîtrise cohérente de tous ces éléments utilisés, en particulier ceux des modules du castelet pouvant effectuer des modifications en temps réel de la scénographie.

Après avoir exploré différentes avenues dramaturgiques mentionnées plus haut, nous avons décidé d'aller plutôt puiser notre matière théâtrale dans l'univers tchékhovien associé à une certaine perception de l'Extrême-Orient inspiré de La légende du pin et du cerisier (tiré du No *Le vieux pin et le prunier*) et de l'empereur moine (tiré du Nô *La rencontre à Ohara*). Nous avons déjà travaillé sur ces thématiques à l'occasion d'un cours/atelier consacré au théâtre de marionnettes que nous donnons régulièrement ensemble, Denyse Noreau et moi-même depuis 1999, dans le cadre de la formation de nos étudiants du programme de théâtre de l'Université Laval. Laissant de côté les aspects les plus connus de l'œuvre de Tchekhov, nous ne désirions pas monter strictement une pièce du répertoire, nous avons choisi un chemin moins conventionnel et peut-être plus fascinant, celui d'aller à la découverte de ce médecin humaniste, sensible à la misère humaine, qui entreprit seul et de sa propre initiative un dangereux périple de dix semaines pour rejoindre depuis Moscou (1890-1891), en train, en bateau, en barque et en voiture à cheval, le bagne de l'île de Sakhaline, afin d'enquêter et de témoigner de l'inhumanité des conditions de vie des déportés du bagne de Sakhaline et de leur famille. Déjà atteint par la maladie, il résiste aux conseils de ses proches qui veulent le détourner d'un projet qui lui tenait tellement à cœur. C'était sa façon de payer sa dette à la médecine, comme il l'écrit lui-même à son éditeur Souvorine. « *Je suis parti absolument persuadé que mon voyage ne sera d'aucun apport précieux pour la littérature ou pour la science. Je n'ai pas assez de connaissances pour cela, de temps ou de*

¹¹ <https://youtu.be/8eZejVT1Lcw>

prétention. Je veux simplement écrire cent ou deux cents pages et payer ainsi ma dette à la médecine, à l'égard de laquelle, vous le savez, je me comporte comme un porc. » Une telle lettre ne pouvait que nous inciter à creuser ce filon d'autant que le voyage qu'entreprit Tchekhov était particulièrement propice à la concrétisation de nos précédentes explorations. La diversité des lieux traversés se prêtait bien à une exploitation maximum du potentiel scénographique du castelet robotisé.

N'étant pas tenus par une rigueur historique dont nous ne possédions ni les moyens, ni réellement le goût, le voyage d'Anton Tchekhov vers l'île de Sakhaline devint un prétexte particulièrement stimulant pour élaborer un spectacle nous permettant de proposer une vision poétique et quelque peu fantasque du voyage de l'auteur russe. Toutefois, notre dramaturgie imaginaire s'est appuyée sur un corpus de lettres et de témoignages portant sur des faits réels. Nous pouvions ainsi imaginer que les rencontres et les péripéties de son voyage pouvaient lui avoir inspiré la matière de ses prochaines nouvelles littéraires ou pièces théâtrales et des personnages qui les hantent. Le point de départ du scénario s'inscrit au moment où Tchekhov quitte Moscou pour se rendre à des milliers de kilomètres de là, au bague de Sakhaline. Le projet de l'écrivain reposait sur son désir d'aller recenser les milliers de bagnards que les autorités laissaient pourrir en Sibérie orientale. Notre pièce racontait le trajet parcouru par Tchekhov, âgé de trente ans, souffrant déjà de tuberculose et qui doit s'en remettre aux divers moyens de transport qui s'offraient à lui. Les différentes scènes, au nombre de seize, le montrent effectuant son voyage, parfois de façon très problématique. On le retrouve quittant Moscou en train, et plus tard, en tarantass dans la plaine, en bateau ou en radeau, luttant, tout au long de son périple, contre les conditions atmosphériques. Il fera, bien sûr, des rencontres au cours de ce voyage, lesquelles nous ont permis de mieux cerner le personnage intérieur de l'écrivain. Dans le train, il côtoie un assesseur et son secrétaire, porté sur la bouteille, une femme en rouge, subjuguée par le charme de Tchekhov. Il se retrouvera finalement au bout du monde, dans une isba, en compagnie de Russes dont il connaît si bien comme médecin le comportement. Au terme de son voyage, Tchekhov évoquera pour le public ce rêve qu'il portait en lui et qui l'a incité à partir aussi loin mettant sa vie en danger : voir les portes de l'Orient. Tous ces différents tableaux pouvaient émerger comme par magie, grâce aux possibilités conjuguées du castelet robotisé, de l'éclairage par vidéo, enluminé par des toiles de Lévitane, dans un environnement sonore où la musique russe, sacrée et traditionnelle achevait le dépaysement recherché pour le spectateur.

L'intérêt éveillé parmi nos étudiants membres de l'équipe lors des premières phases expérimentales en laboratoire et les réactions très encour-

ageantes du public invité à nos présentations, nous ont décidés à pousser plus loin cette aventure artistique et à nous impliquer dans le milieu théâtral professionnel. À ce stade, il nous est apparu important, autant pour nous que pour nos étudiants, de sortir du confort du laboratoire et de présenter au public de Québec notre démarche et les innovations artistiques produites au sein de notre université. Ce qui a aussi motivé notre décision de poursuivre au-delà de la période de recherche subventionnée, était l'assurance que le LANTISS s'engageait à nous soutenir dans cette dernière phase professionnalisante. La collaboration a pris la forme d'une coproduction, le laboratoire nous accueillait en résidence et mettait à notre disposition un studio de répétition et un atelier de fabrication. La principale participation du LANTISS restait le castelet robotisé et l'appareillage technique et informatique indispensable à son fonctionnement. Sans cette collaboration, notre projet n'aurait pu voir le jour.

Le processus de création du spectacle *Le voyage de Tchekhov à Sakhaline* ne diffère guère de n'importe quelle création de spectacles de marionnettes. Pour réaliser cet ambitieux projet, nous avons constitué une équipe composée d'étudiants et de jeunes créateurs et créatrices diplômés de l'Université Laval ou en voie de l'être. Ils avaient tous suivi la formation de notre programme et celle donnée dans notre cours de marionnettes. L'équipe a évolué tout au long de ces années, pour se fixer à l'étape finale. Elle comprenait Keven Dubois pour la voix de Tchekhov et toute la technique informatique comprise, d'Élyse Garon, Nina Maryeski, Geneviève Thibault pour la manipulation et l'interprétation. Ma collègue Denyse Noreau avait en charge la dramaturgie et l'écriture du texte et je coordonnais la fabrication des marionnettes, des accessoires et la mise en scène.

La confection des personnages s'est faite à partir d'un certain nombre de marionnettes provenant de l'un de mes anciens spectacles et adaptées aux contraintes de manipulations du castelet. Trois typologies ont été privilégiées, des marionnettes à tringle munie d'une croix de manipulation de type tchèque pour des manipulations par-dessus, des marionnettes à tiges pour des passages dans les « rues » mentionnées plus haut et des marionnettes à gaine. Des ombres ont aussi été utilisées, ainsi que des images projetées dynamiques et évolutives. Une manipulation semi-cachée a été privilégiée du fait des contraintes techniques du castelet évoquées plus haut, mais rendues très discrètes grâce à la précision de l'éclairage par vidéos qui permet des découpages de l'espace scénique vraiment exceptionnels.

Pendant toutes les différentes étapes importantes de la recherche-crédation, le LANTISS a mis à notre disposition un local de répétitions très bien adapté

au projet, ainsi que toute l'infrastructure technologique indispensable au castelet électronique et au système informatique de gestion générale du matériel scénique. Dans un esprit de création évolutive (*Work-in-progress*), *Le voyage de Tchekhov vers Sakhaline* a connu trois grandes étapes. La première a abouti à un petit spectacle démonstration d'une quinzaine de minutes et présentée au LANTISS en décembre 2007 dans notre salle laboratoire pouvant accueillir une quarantaine de spectateurs. Pour la seconde présentation, nous avons pu obtenir une résidence dans le cadre du *Carrefour International de Théâtre de Québec* de juin 2008¹², où pendant une semaine nous avons fait évoluer le spectacle en présentant au public chaque jour, en début de soirée, l'état d'avancement de nos recherches. Enfin, nous avons pu présenter la version finale dans la programmation professionnelle pour la saison 2012-2013 d'un lieu théâtral particulièrement dynamique à Québec et qui se consacre avec beaucoup de courage à la relève théâtrale québécoise : *Premier Acte*. Une semaine de présentation en février 2013¹³ nous a permis de donner à ce spectacle toute sa dimension théâtrale, ce qui a été remarqué par les critiques et la presse spécialisée. Le franc succès que ce spectacle a reçu du public et de la profession a récompensé plus de 6 années de recherche et de travail, certes discontinues, dans un domaine où beaucoup était à découvrir et à maîtriser. Cette reconnaissance était importante pour nous, car il existe encore chez nous des préjugés du milieu théâtral professionnel sur le sérieux et le professionnalisme des productions provenant de l'université.

Conclusion

Ce projet s'inscrit dans le grand mouvement international qui bouleverse profondément l'Art de la marionnette. L'introduction des nouvelles technologies dans l'univers théâtral pousse les créateurs à se questionner sur leurs pratiques artistiques et les marionnettistes ne sont pas épargnés. Il nous faut les apprivoiser et les faire évoluer dans une direction qui exige un nécessaire métissage entre la froideur technologique et la poétique de l'Art de la marionnette, un art qui a su traverser les siècles en préservant sa puissance évocatrice de la destinée humaine¹³.

Notre projet se voulait dès son origine une recherche-crédation multidis-

¹² Le castelet électronique au Carrefour international de théâtre <http://fr.canoe.ca/techno/nouvelles/archives/2008/05/20080516-191431.html> et https://youtu.be/XWYb_ymt-dw (Carrefour international de théâtre 2008 – vidéos accélérée)

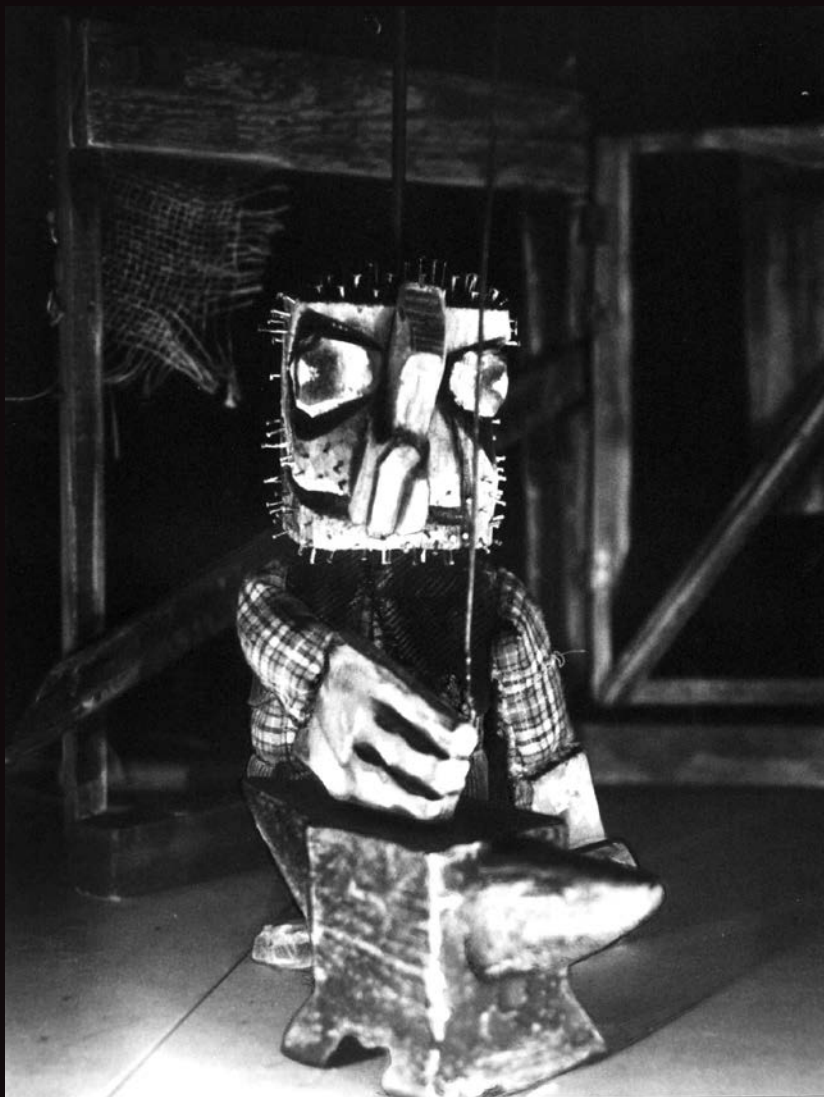
¹³ https://youtu.be/XWYb_ymt-dw (1^{er} Acte 2013) ; <http://www.revuejeu.org/critiques/alain-martin-richard/le-voyage-de-tchekhov-a-sakhaline-une-dentelle-siberienne>; <http://info-culture.biz/2013/02/06/extreme-orient-le-voyage-initiatique-de-tchekhov/#.VwrYcTbmrNM> ; <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/370402/fleuve-amour-et-tendresse>;

ciplinaire intégrant les nouvelles technologies et le théâtre de marionnettes. L'originalité de cette approche tient au fait que nous voulions mettre au service d'un art très ancien, des progrès technologiques que nous désirons utiliser pour amplifier la dimension poétique de cet art marionnettique. Conscients de la fascination qu'exerce la marionnette sur un large public, nous voulions vérifier que nous pouvions renforcer son intérêt en lui proposant une approche artistique qui tente de mêler harmonieusement tradition et modernité. Loin d'une utilisation gadget de la technologie, nous visions une intégration stimulante pour l'imaginaire de ces précieux outils issus de la science contemporaine, en quête d'une relation toujours plus sensible et poétique avec les spectateurs. Cette intégration des nouvelles technologies est un long processus, qui ne peut faire l'économie de l'expérimentation par essais et erreurs et une certaine dose de prises de risques, dont ceux ayant un impact financier, car il faut bien le reconnaître, les nouvelles technologies sont très onéreuses. L'expérience du castelet électronique a été une magnifique occasion pour les membres de notre équipe de se confronter à ces deux univers que nous voulons rendre conciliables. La richesse de notre équipe vient aussi du fait que nous avons pu rassembler autour d'un même projet de jeunes artistes bien formés à l'université et ayant une bonne expérience du travail avec les nouvelles technologies, à des artistes seniors. Nous voulions aussi que ce projet de création puisse devenir un tremplin pour l'entrée dans le monde professionnel des plus jeunes d'entre nous. La recherche-crédation en marionnettologie doit aussi, selon nous, avoir cet objectif inscrit dans son cahier des charges. En bénéficiant du soutien d'un laboratoire qui se veut à la pointe de cette problématique technologie au service de la création de spectacles multidisciplinaires, nous avons pu faire la démonstration que cela était aussi possible dans l'univers du théâtre de marionnettes.

¹⁴ <https://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu0125/66843ac.pdf>

El artista creador y el investigador académico: placeres y peligros de jugar con los títeres

Francisco J. Cornejo
Universidad de Sevilla (España)



La Rosa de papel. Foto de Aldebarán Teatro de Títeres (1989).



La Balada de Diego Corrientes. Foto de Aldebarán Teatro de Títeres (1984).

Resumen: Este texto es una reflexión personal sobre la actividad del titiritero, como artista obligado a investigar para crear su obra, en parangón con la actividad del académico, que elige el mundo de las artes del títere como objeto de sus estudios. Ambos comparten un mismo esquema del proceso investigador y ambos se benefician del trabajo del otro. Sin embargo, sus metodologías específicas, diferentes, comparten una necesidad común: revelar, preservar, difundir la inevitable magia que emana de los títeres.

Palabras-clave: Investigación artística. Investigación académica. Metodología. Teatro de títeres.

Abstract: This text is a personal reflection about the activity of the puppeteer, as an artist who is forced to investigate in order to create his work, in comparison to academic activity, which chooses the world of the arts of the puppet as an object of study. Both share the same pattern of the research process and both benefit from each other's work. However, their specific and different methodologies share a common need: to reveal, to preserve and to spread the inevitable magic emanating from the puppets.

Keywords: Artistic research. Academic research. Methodology. Puppet theatre.

I - Las artes del títere configuran todo un universo de fenómenos que, bajo muy diversas apariencias formales, animados por multiplicidad de mecanismos y de técnicas, son capaces de desplegar sus atractivos al servicio de diferentes causas (la religión, la magia, la diversión, la pedagogía, la propaganda política, etc.).

Aquellos que gozamos de la suerte de practicar estas artes como creadores artistas y como investigadores de su pasado o de las causas –más o menos profundas– de su funcionamiento podemos

reconocer que no hemos tenido ocasión ni excusa para aburrirnos. Al menos, ese ha sido mi caso¹.

Hay que dejar bien claro que el artista (o investigador artístico) y el investigador académico realizan dos actividades cualitativamente diferentes: el artista creador trabaja a partir de la materia, la expresión, la psicología, la tradición cultural e iconográfica, la provocación, la seducción de un público o la satisfacción personal (en todo eso, su papel es semejante al del artista polifacético de nuestro arte contemporáneo²); mientras que el investigador académico constata hechos, busca huellas, intenta comprender y hacer comprensible aquello que hacen o que hicieron los artistas en el marco de sus respectivas sociedades, sacando a la luz, en la medida de lo posible, sus razones profundas, sus raíces. También compara realidades e intenta establecer causas y consecuencias. Su trabajo siempre parte del trabajo de los artistas y lo trasciende, en la medida en que lo sitúa en un marco social e histórico.

Dicho lo cual, debo de confesar que, en la experiencia creativa de Aldebarán, siempre ha resultado fundamental partir de las investigaciones que estaban a nuestro alcance sobre el tema creativo que nos ocupó en cada momento. Así, para el proceso de gestación del primer espectáculo, *La balada de Diego Corrientes* (1983–1984), fueron esenciales, además del estudio de las publicaciones que documentaban la historia del bandolero protagonista, las entonces novedosas investigaciones de Carlos Aladro sobre el teatro de la Tía Norica de Cádiz (fuente de inspiración en cuanto a la técnica, y espejo en el que nos mirábamos como ejemplo de teatro de títeres popular español). Sin la lectura y el estudio de este libro, hito de

¹ Como titiritero creador, he trabajado en Aldebarán Teatro de Títeres (1984–2007) junto a María José González de la Lastra. Como investigador, permanezco en activo desde 1994

² Sobre la investigación en el arte contemporáneo, puede consultarse Mika Hannula, Juha Suoranta y Tere Vadén (eds.). *Artistic research: Theories, methods and practices*. Helsinki and Gothenburg: Academy of Fine Arts, Finland and University of Gothenburg, Sweden, 2005. En línea: <https://www.academia.edu/2396657/Artistic_Research._Theories_Methods_Practices> [30/8/2016].

la historiografía del teatro de títeres hispano, probablemente jamás hubiera existido la compañía³ (ALADRO, 1976).

Por eso, creo que es bueno que el artista incluya en su proceso de investigación el conocimiento de todo lo que la investigación académica haya dicho sobre su objeto de creación; sobre la esencia de su trabajo. Porque, a veces, la investigación académica puede resultar una base firme para la investigación artística, permitiendo desplegar la intuición creativa sobre los cimientos del saber razonado.

De forma paralela, el investigador debe conocer de primera mano los diferentes procesos del trabajo artístico del titiritero creador, sus técnicas, su compleja realidad. De lo contrario, corre el grave riesgo de incurrir en errores de bulto que afecten a la calidad científica de su trabajo. Cuando en 1957 el joven hispanista John E. Varey publicó su *Historia de los títeres en España...*, sacó a la luz una multitud de datos de archivo del fenómeno más importante de la historia del teatro de títeres hispano, la conocida en los siglos XVII y XVIII como “máquina real”, que representaba con títeres las mismas comedias (por ejemplo, de Lope de Vega) y en los mismos lugares (los “corrales de comedias”) que las compañías de actores⁴ (VAREY, 1957). Pero de su texto se desprende que su conocimiento de las técnicas del teatro de títeres se limitaba en aquel momento al títere de guante y al títere de hilos; por eso, tuvo muchas dificultades a la hora de intentar explicar razonablemente el funcionamiento técnico de la máquina real (sólo explicable por el uso simultáneo de títeres de vara a la cabeza, o *tringle*, y de títeres de peana). Varias décadas después, consideré necesario retomar el entonces olvidado libro de Varey para intentar construir una hi-

³ Carlos Luis Aladro. *La Tía Norica de Cádiz*. Madrid: Editora Nacional, 1976. Fue en el marco del “I Curso Internacional para Marionetistas de Habla Hispana” (Sevilla, Instituto de Teatro, 1983–1984) en el que tomó forma *La balada*. Fueron profesores del mismo Alcides Moreno (1939–1998), Margareta Nicolescu y Henryk Jurkowski (1927–2016); a ellos, debo la pasión que me ha movido y mueve a la creación e investigación titiriteras.

⁴ John E. Varey. *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid: Revista de Occidente, 1957.

pótesis plausible del funcionamiento técnico de la máquina real a partir de lo ya publicado por el mismo⁵. Nunca me habría atrevido a hacerlo, de no ser por los conocimientos prácticos acumulados en mi experiencia previa como titiritero (nunca habría detectado los problemas de la explicación de Varey sin dicha experiencia). El resultado fue un artículo en la recién nacida revista *Fantoche* con una hipótesis esquemática de reconstrucción de la máquina real. A la satisfacción intelectual de haber sacado del olvido a la máquina real, se unió pronto la de poder comprobar cómo, a partir de dicho artículo, había nacido una compañía (La Máquina Real, Cuenca, dirigida por Jesús Caballero), que, bajo la fórmula de su predecesora del siglo XVII, proponía espectáculos para el siglo XXI⁶. El círculo se cerró al participar esta compañía en los principales festivales de teatro clásico español (Almería, Almagro, Olmedo, con eco en sus correspondientes Jornadas Científicas), dando a conocer desde su práctica dramática la olvidada historia de la máquina real.

Práctica artística y práctica investigadora son perfectamente conciliables por complementarias. Lo deseable es que cada una, desde su territorio, conozca lo que hace la otra porque así, sin duda, enriquece su propio trabajo.



Desenho preparatório para *La Balada de Diego Corrientes* (Francisco J. Cornejo, 1983). Aldebarán teatro de títeres.

⁵ Francisco J. Cornejo. La máquina real. Teatro de títeres en los corrales de comedias españoles de los siglos XVII y XVIII. *Fantoche*, nº 0 (2006), p. 12-31.

⁶ Ver <http://lamaquinareal.com>.

II - En esencia, los procedimientos de la investigación artística y los de la investigación académica responden a un mismo esquema.

Ambos deben de partir de una *idea* que defina el objeto de la búsqueda; el “qué” se quiere realizar. Por ejemplo, un espectáculo, para adultos, niños o todo público, a partir de un texto concreto, de una música, de una temática, de un encargo, etc.; o escribir un artículo, un libro, una ponencia, sobre un tema que nos atraiga, que nos interese, que se haya detectado que está sin estudiar o, también, que sea fruto de un encargo. De toda idea, surgen de inmediato todo tipo de *preguntas*, cuestiones que siempre se deben apuntar cuidadosamente, porque la búsqueda de sus respuestas será la guía del proceso investigador. Parte de esas preguntas tratarán sobre qué es lo que ya han hecho otros antes que nosotros relativo a la idea inicial: qué otras puestas en escena de la obra elegida, quién utiliza las técnicas que nos interesan, cómo responde el público a propuestas semejantes; o qué hay escrito sobre el tema elegido, es decir, lo que académicamente se conoce como el *estado de la cuestión*.

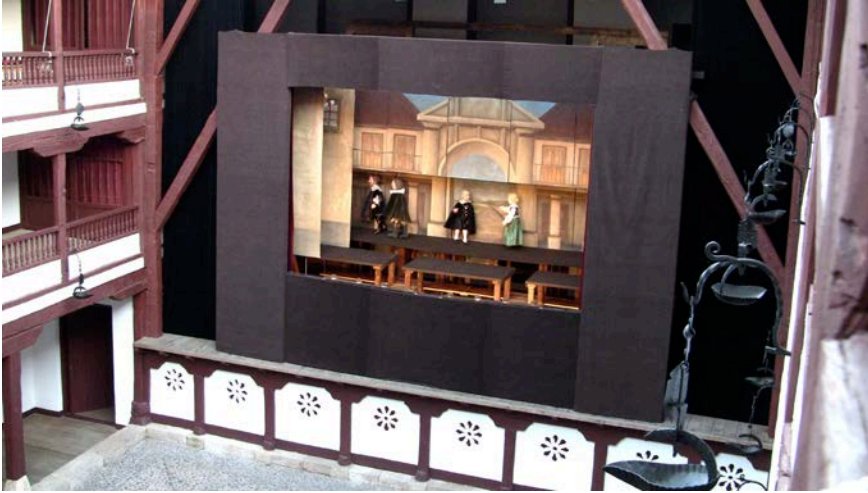
Una vez definido qué es lo que queremos, y quién y cómo han tratado, o no, el tema de nuestra elección, es el momento de plantear el “cómo” materializar el proyecto. Hay que poner en marcha las *búsquedas* de todo aquello que sea necesario, de las respuestas a las preguntas que aún no la tengan, que no hayan sido respondidas antes por otros, y así cumplir el objetivo propuesto. Éste suele ser el momento en el que la creatividad se despliega y en el que el trabajo resulta más gratificante, siempre que los resultados acompañen. A la libertad experimental de las búsquedas, sigue el rigor del estudio racional de los resultados: primero, el *análisis* de cada una de sus partes por separado; luego, la *síntesis* que interpreta, construye y da coherencia al conjunto de datos previamente analizados. Llegados a este punto, es el momento de prepararlo todo, encajando, ajustando, puliendo, para *hacer público* el trabajo; es el momento de estrenar el espectáculo o de publicar el texto. El receptor, espectador o lector también forma parte del proceso investigador, ya que, desde el instante original de la primera idea, aquel está presente en

la mente del artista o investigador. El resultado final de una investigación (artística o académica) puede cambiar notablemente según la “imagen” del público al que va destinada la de la cual se parta.

Dos rasgos que deben acompañar al investigador (artista o académico) en su trabajo: la duda, pero no la duda paralizante, sino la duda activa, la que obliga a no conformarse con lo primero que salga, la que mantiene alerta en todo momento; y la pasión, ese motor que se alimenta del deseo de compartir el trabajo con los demás, de hacer visible la magia de los títeres.

Sin embargo, entre el proceso de investigación artística y el de investigación académica también puede haber diferencias importantes. El artista confía sobre todo en su intuición, el académico busca la garantía de las construcciones de la razón. Los espectáculos suelen ser, habitualmente, fruto de un trabajo colectivo; por el contrario, un texto académico suele ser resultado de una labor solitaria. La creación artística está muy sometida a las cuestiones económicas (gastos de producción) y de tiempo (calendario de producción, ensayos, estreno, giras) que condicionan la forma de vida del artista, mientras que el investigador, aparentemente libre de estos condicionantes, debe de realizar su trabajo, casi siempre, sin compensación económica directa, como un auténtico *amateur*. Una representación de títeres es un producto efímero, su poder, su éxito o fracaso se desvanece con el paso del tiempo, si acaso permanece el eco de su magia; en cambio, una investigación académica puede resistir, para lo bueno y para lo malo, a lo largo de mucho tiempo.

En ambos casos, el factor realidad se impone. En ambos casos, es necesario buscar un equilibrio entre lo ideal y lo posible. El espectáculo no es sólo una creación artística, también es un medio de subsistencia económica. En cambio, la investigación académica, aunque con menores exigencias de inversión, difícilmente resolverá por sí misma los problemas económicos del investigador. Tanto la creación como la investigación están condicionadas por el tiempo, los medios económicos o las vías de difusión de sus respectivos trabajos.



El esclavo del demonio. Apresentado no Corral de Almagro. Foto de Compañía La Máquina Real (2010).

III - La experiencia me ha llevado a seguir ciertos procedimientos metodológicos específicos para la investigación en el territorio del teatro de títeres.

A) En lo relativo a las investigaciones artísticas (en plural, ya que sus variantes son muchas), lo habitual es partir de una idea motriz –un texto literario, una música, un planteamiento temático, un encargo, etc.–, cuyo objetivo sea dar vida a un nuevo mundo, con una cosmovisión propia. La creación de ese mundo exige definir, y por lo tanto investigar, diferentes elementos.

En primer lugar, el *espacio*. El mundo que queremos fundar necesita un punto, un centro simbólico, distinto del espacio cotidiano homogéneo y neutro. Un sitio único, en el que puedan confluír lo extraordinario, lo maravilloso, lo terrible; un eje que atraviese lo infernal, lo humano y lo divino. Un espacio propiciatorio donde el “caos” cotidiano se convierta en un “cosmos” jerarquizado⁷ (ELIADE, 1985, p. 25-39).

⁷ Me ha resultado muy útil para comprender las cualidades y las necesidades del espacio de las representaciones con títeres el texto de Mircea Eliade *Lo sagrado y lo profano* (Barcelona, Labor, 1985), especialmente p. 25-39.

Ese espacio ha de poblarse de *formas*; formas que materialicen visualmente a los títeres, a la escenografía, etc., pero siempre en sintonía con los contenidos de la idea motriz. Este proceso de investigación formal, semejante al que realizan los artistas plásticos contemporáneos, resulta esencial, ya que sobre sus resultados descansan las sucesivas capas de significación⁸.

La forma se convierte en imagen en la medida en que se definen sus contenidos simbólicos, es decir, su *iconografía*. El muñeco, gracias a su vestimenta de determinado color, se convierte en Capucita Roja o, gracias a ciertos atributos añadidos, el espectador podrá reconocer a Don Quijote. La forma se hace imagen cuando tiene en cuenta las convenciones culturales de su público potencial.

Pero lo dicho hasta ahora podría servir lo mismo para un grabado, una pintura o una figura escultórica; el títere necesita algo más para convertirse en personaje, necesita tener vida, necesita estar dotado de posibilidad de *animación*. El “ánima” o alma, de una forma, de una imagen, aparece fundamentalmente cuando surge el movimiento –también la voz o la mirada– y este movimiento está condicionado por la técnica que lo permite o lo limita. La técnica aplicada a cada figura define las posibilidades de cada títere, de cada personaje; de ahí la importancia de este momento en el proceso investigador del creador titiritero⁹ (CORNEJO, 2008, p. 25-31). La técnica siempre debe de estar al servicio del “ánima”.

Una vez definidos el espacio, la forma, la simbología y delimitados los personajes, “sólo” faltaría la *materialización global* del espectáculo: el largo proceso de los ensayos, con su búsqueda de ritmos, juegos, contrastes y metáforas; con sus imprescindibles ajustes y reajustes técnicos; todo ello, en busca de la fusión armónica, orgánica, de todo

⁸ Sobre el tema, pueden consultarse los trabajos clásicos de Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador. Nueva versión* (Madrid, Alianza, 1979) y de Donis A. Dondis, *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual* (Barcelona, Gustavo Gili, 1973).

⁹ Sobre el títere como forma, imagen o personaje, he tratado en Francisco J. Cornejo, “El títere y su misterio: magia, religión y teatro (incluso en el siglo XXI)”, *Fantoche*, nº 2 (2008).

el proceso, hasta llegar a un resultado que el público llegue a sentir “como si no pudiera haber sido de otra manera”.

Por supuesto, soy consciente de que la realidad de la creación artística titiritera difícilmente sigue al pie de la letra el orden del esquema que acabo de esbozar. Lo normal es que la pasión, de la mano de la intuición, gué los pasos del titiritero creador en un proceso flexible y condicionado, con avances y retrocesos tantas veces como sea necesario. A ello, hay que sumar la multiplicidad de posibilidades que existen en función de las energías movilizadas; no puede ser lo mismo el proceso creador de un titiritero factótum que el desarrollado en el marco de un gran teatro estatal con su variedad de especialistas. Cada caso tiene sus ventajas y sus peligros, aunque los problemas de fondo a los que se enfrenten sean los mismos.

Entre los peligros principales que acechan al titiritero creador, está el de no tener en cuenta o despreciar el valor de alguno de los elementos anteriormente relacionados; o, en relación con lo anterior, que el predominio de alguno de ellos destaque sobre los demás hasta el punto de perjudicar el resultado global; aunque, quizás, el más grave entre todos ellos sea olvidar el carácter mágico-sagrado que está en la esencia de todo espectáculo de títeres.

B) La investigación académica en el ámbito del mundo de los títeres no debería de ser muy diferente de la de otras disciplinas científicas. Una de sus principales características es que puede ser tan polifacética y compleja como el objeto de su estudio. La Antropología, la Historia, la Sociología, la literatura, las artes plásticas y del espectáculo, como mínimo, tienen mucho que aportar al estudio de las artes del títere.

Desde mi experiencia personal, me gustaría hacer algunas consideraciones que creo importantes, y que quizás sean útiles a alguien:

- 1) Hay que establecer claramente y no olvidar el marco o las premisas en las que se mueve toda investigación sobre los títeres:
 - a) éste es un territorio todavía por conquistar plenamente: en general, el mundo académico (salvo honrosas excepciones),

como también el teatral, el artístico y cultural, siguen considerando todo lo relacionado con el títere (es cierto, que cada vez un poco menos) como algo marginal;

- b) lo habitual hasta el presente ha sido tratar el fenómeno del títere desde puntos de vista aislados, es decir, troceado, dividido, separado, dejando de lado muchas veces aquello que está en su esencia; hay que enmarcar toda investigación en una visión global de lo que significa el títere;
 - c) es fundamental partir del reconocimiento del títere como fenómeno particular, esencialmente diferente del teatro de actores y del teatro infantil; fenómeno, no hay que olvidar, del que también forman parte determinados ritos y ceremonias de carácter festivo, social y/o religioso;
 - d) partir de su esencia original: su carácter demiúrgico, creador de vida (efímera, bien es verdad) y, por lo tanto, sagrado y mágico.
- 2) No estará de más que el investigador académico tenga en cuenta las siguientes cuestiones metodológicas:
- a) es importante revisar todas las investigaciones sobre teatro u otras disciplinas vinculadas al mundo del títere en busca de datos dispersos, o a los que no se les ha dado valor, pero que suelen resultar preciosos para nuestros intereses;
 - b) es necesario buscar en todo tipo de archivos lo específico del títere, puesto que en ellos hay tantos datos como realidad titiritera ha habido a lo largo de la historia, que otros investigadores, normalmente, pueden haber dejado de lado o despreciado¹⁰;

¹⁰ Es especialmente significativo el caso de John E. Varey, que en pocos años y a base de muchas horas de búsqueda en archivos, hasta entonces apenas aprovechados para la historia del teatro, levantó desde la nada una *Historia de los títeres en España* (ob. cit.) que brilla, en comparación con las de otros países, por su magnífica y rigurosa documentación. En la actualidad, es de agradecer que la profesora Piedad Bolaños, investigadora infatigable sobre el teatro del Siglo de Oro español, esté dedicando sus esfuerzos a dar a la luz importante documentación de la historia del teatro de títeres en la España del siglo XVI y XVII, como demostró en su ponencia presentada en el Simposio Internacional “La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América”. San Sebastián, 28 y 29 de mayo de 2016 (cuyas Actas están en proceso de publicación).

- c) es muy conveniente establecer comparaciones e influencias entre lo que sucede en diferentes países o culturas. Señalar lo común y lo diverso, y las razones de ello. Hay bastantes “Historias de los títeres en...”, pero muy pocos estudios generales que las relacionen (el ya citado trabajo de Henryk Jurkowski es una notable excepción). En cualquier caso, siguen siendo muy necesarios estudios específicos generales que, por ejemplo, a nivel europeo, expliquen de manera documentada cómo, cuándo y dónde se desarrollaron las técnicas de títeres de vara a la cabeza, o, lo mismo, para el de guante, u otros muchos temas y cuestiones pendientes.
- 3) El investigador siempre será cauteloso al exponer los resultados de sus investigaciones:
- a) pensando dos veces lo que se dice y valorando cuidadosamente los datos existentes antes de establecer hipótesis o elaborar recreaciones históricas;
 - b) teniendo especial cuidado, al realizar una hipótesis histórica, en no caer en el error del anacronismo al aplicar conceptos contemporáneos a situaciones históricas lejanas (por ejemplo, al suponer una técnica todavía inexistente para los títeres de esa época lejana)¹¹ (CORNEJO, 2015, p. 36-74);
 - c) siendo riguroso con los datos: estos serán siempre fieles, bien documentados y referenciados, sin dejarse distorsionar por posibles prejuicios;
 - d) poniendo especial atención en la interpretación de los mismos: ante la tentación fácil de las afirmaciones terminantes, el antídoto de la duda;
 - e) pero, eso sí, cuando haya suficientes argumentos razonables, también habrá razones para la defensa rotunda de nuestros

¹¹ Errores, por cierto, bastante habituales entre los estudiosos de los textos cervantinos con presencia titiritera (escena del retablo de Maese Pedro, Retablo de las Maravillas); véase Francisco J. Cornejo, “Del retablo a la máquina real. Orígenes del teatro de títeres en España”, *Fantoche*, nº 9 (2015).

hallazgos; sin miedos ni complejos ante quienes se aferren a las ideas erróneamente establecidas.

- 4) El estudioso deberá tener presente que una investigación no lo es hasta que no se hace pública (igual que un espectáculo tampoco, hasta que no se estrena); y que el alcance de su repercusión puede ser muy diferente. Es importante el dónde y el cómo se publica:
 - a) dónde: si es posible, en publicaciones de ámbito académico, aunque suele ser difícil. Son pocas las que se interesan por el mundo de los títeres; menos todavía las que se especializan en él (*Móin-Móin* es una gloriosa excepción). Pero es factible publicar trabajos sobre el mundo de las artes del títere en los ámbitos de la Historia del Teatro, de la Antropología o de la Historia. Una excelente alternativa, que garantiza un público interesado, son las publicaciones realizadas por instituciones titiriteras (centros de documentación, asociaciones, fundaciones; por ejemplo: la revista *Fantoche*, de Unima Federación España);
 - b) cómo: en todo caso, publicando las investigaciones con el máximo rigor académico posible. Siempre con referencias documentales precisas y completas, que faciliten las comprobaciones del lector exigente y sirvan –con su presencia o ausencia– de piedra de toque sobre su originalidad o posible plagio.

Hasta aquí, alcanza esta breve reflexión personal sobre las dificultades y los goces que acompañan a la tarea investigadora en el ámbito de lo titiritero. Espero haber sido capaz de transmitir algo de la pasión que durante todo este tiempo me ha movido a trabajar con los títeres; algo de los placeres (inmediatos o diferidos, efímeros o permanentes) que han supuesto el crear, representar e investigar con ellos. En definitiva, espero que estas páginas sean una invitación a la aventura –no exenta de peligros– que suponen los títeres: siempre nuevos, siempre enraizados en las esencias ancestrales de lo humano.

REFERENCIAS

- ALADRO, Carlos Luis. *La Tía Norica de Cádiz*. Madrid: Editora Nacional, 1976.
- VAREY, John E. *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid: Revista de Occidente, 1957.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor, 1985.
- CORNEJO, Francisco J. El títere y su misterio: magia, religión y teatro. Madrid: Unima Federación España. *Fantoche*, nº: Unima Federación España. 2008.
- CORNEJO, Francisco J. Del retablo a la máquina real. Orígenes del teatro de títeres en España. Madrid. *Fantoche*, nº 9: Unima Federación España. 2015.

Pesquisa transcultural: experiências com o *golek wayang* sudanês de Java Ocidental¹

Kathy Foley

Universidade da Califórnia – Santa Cruz (EUA)



Professor Dalang Abah Abeng Sunarya performing a ritual exorcism (*ruwatan*). Dezembro de 1978. Babakan Ciparay, Bandung, Java Ocidental. Foto de Kathy Foley.

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



Wayang cepak conta as histórias do ciclo islâmico e histórias locais. Amir Hamzah, tio de Maomé, em primeiro plano com seu *punggawa* (masculino) e Lady Bastari atrás. Foto de Kathy Foley.



Wayang cepak, por Dalang Otong Rasta, Foto de Andrew Weintraub.

Resumo: Estudar a arte no final da década de 1970 exigia que aprendêssemos a apreender uma arte complexa em um idioma *golek wayang* local a partir de praticantes de uma aldeia cuja prática não correspondia ao modelo acadêmico do lugar. Língua, música, cultura, dança, dimensões espirituais e histórias complexas precisavam ser absorvidas e se tornaram uma base estrutural para a realização dessa rica arte do *dalang* sudanês de Java Ocidental.

Palavras-chave: *Wayang golek*. Boneco de varas sudanês. *Dalang*.

Abstract: Studying the performing art of *wayang golek* in the late 1970s required learning how to learn a complex art in a local language from village practitioners whose practice did not correspond to the model expounded by the local academic. Language, music, culture, dance, spiritual dimensions, and complex stories needed to be absorbed and became building blocks toward performing this rich art of the Sundanese *dalang* of West Java.

Keywords: *Wayang golek*. Sundanese rod puppetry. *Dalang*.

Aos vinte e três anos, eu conheci o *wayang golek* sudanês, um gênero de boneco de varas de Java Ocidental, através de um programa de verão financiado por um filantropo da Califórnia, Samuel Scripps. Apaixonado pelas artes do Sul e do Sudeste asiáticos, Scripps fundou o Centro de Música do Mundo, um programa de verão, no qual grandes artistas asiáticos davam aulas. *Dalang* Rutjita era um mestre de escultura que vivia em um povoado de Java

Ocidental, na Indonésia, que nos deslumbrava (seus cinco alunos) com a dança realista de suas figuras esculpidas cuidadosamente. Ele não falava inglês, apenas um pouco de holandês. Felizmente, havia uma estudante holandesa (Klara Braekel), que era fluente em indonésio, e ela traduziu o nosso trabalho naquele verão de 1974, cena por cena, através de uma única *lakon* (peça). Tentamos fazer com que os bonecos caminhassem de acordo com o tipo de personagem (refinado, semi-refinado, forte, demônio). Ouvimos as canções de Pak Rutjita'smood (*kekawen*). Era evidente para todos que esta era uma arte muito rica. Voltando à Universidade de Massachusetts-Amherst, onde eu estava seguindo um mestrado, fiz uma pesquisa bibliográfica e encontrei um pequeno artigo em holandês e um livro em inglês de 1947, tradução de uma obra sueca da artista Tyra de Kleen. Ela havia visto *wayang golek* rapidamente em uma plantação de chá enquanto viajava por Java no início do século XX. Suas imagens eram ótimas, mas a informação era mínima.



Wayang golek por Kathy Foley, na Universidade de Santa Cruz. Gamelan. Foto de Kathy Foley.

Dada a falta de escritos sobre esse gênero artístico em línguas europeias nos anos 1970², pensei que poderia ser um bom tema para uma tese de doutorado. Ingenuamente, imaginei que escrever sobre algo sobre o qual ninguém havia escrito ainda seria o ideal. Olhando para trás, percebo que isso mostra a minha falta de experiência: contar com materiais já criados e organizados por pesquisadores que vieram antes de você economiza uma quantidade enorme de tempo e energia. Tornar-se parte de um grupo de discussões faz com que tanto a pesquisa quanto seu compartilhamento sejam mais compreensíveis. Mas eu, sendo jovem e estando cansada de longas horas em bibliotecas, escolhi estudar um gênero em uma língua e uma cultura que eu não conhecia. Eu também tinha estudado o teatro de sombras balinês *wayang kulit* naquele verão de 1974, mas deixei este tema para o dr. Frits de Boer, da Universidade Wesleyan, e Larry Reed, um cineasta, que estavam estudando com o mesmo professor que eu, Sumandhi. Eles haviam começado antes de mim e desde então têm contribuído para a nossa compreensão daquela arte. Eu percebi que o *kulit wayang* javanês já dispunha de uma longa literatura que havia começado com os holandeses no final do século 19, e um grupo crescente de artistas e estudiosos estadunidenses o estavam documentando (Mark Hoffman e Roger Long estavam atuando como um *dalang* norte americano no estilo javanês, Benedict Anderson (1965), juntamente com James Bandon (1970), que foi meu orientador, havia publicado sobre essa complexa tradição da corte javanesa central). Eu pensei que, ao escolher *wayang golek*, eu poderia fazer algo que ainda não havia sido feito, e eu não me arrependo da minha escolha.

Tentei me preparar: estudei indonésio e fiz aulas de dança e música *gamelan* javanesa na Universidade do Havaí com o etnomusicólogo Hardjo Susilo. Estudei *wayang* javanês no Havaí com Roger Long. En-

²TQuando eu terminava a minha dissertação (1979), dois trabalhos que se relacionavam foram publicados pelos colecionadores que trabalhavam com iconografia (Ver Seltmann e Gamper 1980; Buurmann 1980). Em seguida, Andrew Weintraub (2004) publicou sobre os aspectos musicais do *wayang golek* e recentemente a antropóloga francesa Sarah Adrieu (2012) publicou sua dissertação. Minha dissertação (1979) foi utilizada por eles. Ela trata em muitos detalhes sobre os aspectos da arte do teatro/narrativa.

tão, fui para Java Ocidental com o desejo de me concentrar no palhaço³. Enquanto quem faz pesquisa antropológica normalmente é preparado para ter um assistente de pesquisa para facilitar a sua interface com a língua e a cultura, eu tinha sido treinada só nas artes e estava acostumada a aprender na prática. Fui inserida em uma classe que estava aprendendo *wayang golek* em uma escola de Ensino Médio voltada para as artes (Sekolah Menengah Karawitan) em Bandung. Mas logo percebi que, devido às políticas educacionais, os *dalang* (mestres bonequeiros) – que nesse período raramente tinham estudado além do Ensino Fundamental – não eram considerados “educados” e, portanto, não eram contratados para ensinar regularmente na escola. As pessoas que estavam ensinando não tinham uma formação *dalang* e, uma vez que grande parte da sua própria educação tinha vindo de professores de Java Central, eles não refletiam profundamente a prática *wayang golek* sundanesa (Ilhas de Sunda), mas muitas vezes repetiam obviedades de Java Central. Uma vez que um bonequeiro bem-sucedido poderia ganhar em uma noite o que um professor levaria mais de cinco meses pra ganhar, nenhum *dalang* bem-sucedido teria tempo ou energia para ensinar em uma escola ou mesmo dar aulas particulares. Os maiores *dalang* daquele tempo atuavam oito horas por noite e quase todas as noites.

As coisas eram ainda mais complicadas pelo fato de que o *wayang* é uma arte que desenvolveu noções de sigilo. Esta cultura de reticência vem de diversas fontes – tradições tântricas das artes, proteção pessoal, complicações políticas, etc. Em parte, ela é pensada para manter o poder nas famílias (tanto ritual quanto econômico). Por exemplo, um dos indivíduos que em algum momento foi meu professor (Abah Abeng Sunarya) dizia ter 300 alunos – no entanto, ficou claro que alguns mantras importantes em rituais (*ruwatan* ou apresentações “seguras”) eram compartilhados apenas com os filhos. E ele estebelecia diferenças entre seus filhos. Seu filho mais

³ Quando eu percebi que isso implicaria fazer uma crítica política contra a Nova Ordem do presidente Suharto, seguindo as indicações da personagem, e o meu material poderia pôr em risco bonequeiros em um período politicamente frágil, eu mudei o foco da minha escrita.

velho, Ade, cujo temperamento ele considerava estável e sério, recebeu mais. Alguns de seus filhos mais jovens (Asep Sunandar e Iden Subasrana) só trabalharam com seu livro de mantras quando se sentaram comigo em 1978, depois que seu pai decidiu compartilhar alguns (não todos) desses textos que ele geralmente lia em voz baixa durante uma apresentação.

Há outros aspectos desta tradição de “segredo” que, creio, se relacionam com muitos dos padrões de professor (*guru*) – aluno (*murid, siswa*), relacionamentos que fazem parte de gêneros teatrais tradicionais asiáticos e estão ligados às tradições tântricas do Budismo, Hinduísmo ou a correntes místicas do Islã (Sufi). Esses padrões de sigilo são encontrados no teatro de bonecos, na dança e na música do Bunraku e do Nô japonês, no *tolpavakuttu* (bonecos de couro) indiano e no Kathakali, em Kerala. Certamente, existem no *wayang* indonésio (bonecos) e no *topeng* (dança com máscara). Nessas artes, a expectativa é de que o aluno seja hiperativo na busca, na intuição, na observação. Quando o aluno sabe fazer as perguntas certas, o professor está lá para afirmar se o aluno está no caminho certo. Grande parte deste sentido de busca é construído no *wayang golek*. O *dalang* fala através dos 5 “S”: *sinder* (falando obliquamente ao criticar), *silib* (analogia), *siloka* (metáfora), *sasmita* (sinal) e *simbul* (símbolo). O *dalang* revela tudo, mas só os iniciados/perceptivos recebem plenamente. O percurso indireto faz parte da cordialidade e do bom comportamento no pensamento sudanês. As mensagens são enviadas obliquamente. O movimento é bonito quando é curvo. A única coisa que se move em linha reta são os demônios. O costume estadunidense de olhar as pessoas diretamente nos olhos e falar sem rodeios ou dar-lhes conhecimento quando estão preparados para entender é *kasar* (áspero, de baixa classe). No *wayang*, apenas os ogros e, por vezes, os palhaços falam e agem diretamente. O conhecimento real é mais sutil e refinado (*alus*), as pessoas se movem e se comunicam indiretamente. O conhecimento que é fácil vale pouco. Além disso, durante o período de Suharto (1965–1998), os *dalang* foram especialmente cuidadosos, uma vez que muitos mestres bonequeiros e outros artistas foram

mortos, presos ou banidos da cena artística devido ao fato de terem sido de alguma forma associados ao Partido Comunista da Indonésia (PKI) antes de 1965, um partido que foi muitas vezes favorecido pelo governo anterior. Os *dalang* protegiam o conhecimento e a si mesmos.

Os materiais também apresentavam problemas. Esta foi uma tradição oral. Enquanto a academia oficial se ocupava de imprimir listas de personagens e *lakon* (histórias) potenciais para *wayang*, o seu material, que fazia parte da sua formação acadêmica e que era usado para o avanço dentro da estrutura educacional, através de publicações, precisava ser usado com cuidado, uma vez que se tratava muitas vezes de uma reformulação de materiais de ensino ou de ideias de Java Central, e não correspondia à prática dos bonequeiros sundaneses que eu estava vendo. Por exemplo, a literatura acadêmica falava sobre “*patet*” (mudança da nota dominante com a qual as canções se iniciavam) à medida que a apresentação se configurasse em uma estrutura em três partes. Essa mudança modal é parte do *wayang* de Java Central, mas não era praticada em Sunda, e o *dalang* que eu conhecia não se lembrava de jamais ser utilizado. No entanto, as discussões acadêmicas assumiam que esta era a prática-padrão. Eu me dei conta de que a literatura precisava ser testada continuamente na prática.

Eu tinha muito a aprender. Qualquer nativo que viesse estudar *wayang* já deveria ser bem versado em música do *gamelão* (orquestra de gongos) e capaz de dançar com uma compreensão de como os tambores interagem com o movimento do dançarino/boneco. Eles teriam internalizado pistas para iniciar e parar a orquestra. Além disso, deveriam ter algum conhecimento de javanês antigo (*Kawi*), que muitas vezes provia as raízes das palavras das letras usadas no mantra que eram tidas como as mais potentes para os rituais. Os próprios *dalang* não entendem completamente essas passagens e aprenderam de tanto ouvir as palavras nas apresentações. Poucos dentre eles tentariam uma tradução direta dessas passagens importantes, embora às vezes eles dêem aproximações da forma como eles as entendem. E, claro, eu logo percebi que a língua sundanesa era a chave: se eu

só usasse o indonésio, a língua nacional, eu nunca chegaria perto.

Assim, como jovem pesquisadora, eu me vi em uma forma complexa com uma tradição de conhecimento secreto, que raramente correspondia exatamente ao que a literatura sobre o assunto dizia. Tratava-se de uma arte com uma enorme complexidade de repertório realizada em um momento de mudança das práticas com a modernização e a complexidade política. E era em uma língua que eu não conhecia.

O que fazer: eu me mudei o mais rápido que pude da cidade onde as pessoas falavam principalmente indonésio para uma aldeia onde todos falavam sudanês. Eu encontrei lições que missionários haviam desenvolvido quando começaram a aprender a língua. Eu trabalhava diariamente com uma mulher, abandonada pelo marido quando ele tomou uma segunda esposa, que se tornou minha professora de língua, e juntas, laboriosamente, palavra por palavra, traduzimos livros sundaneses sobre bonecos, transcrevemos e traduzimos espetáculos que eu gravei. Não havia dicionários sudanês-inglês, então eu ia de sudanês para indonésio e depois para inglês. Fiz aulas de dança na esperança de que, ao fazer os movimentos em meu próprio corpo, eu pudesse descobrir como traduzi-los para o boneco e depois analisá-los. Consegui estudar *wayang cepak* (um gênero impopular e, portanto,



Wayang cepak por Dalang Otong Rasta. Foto de Andrew Weintraub.

raramente apresentado) com Dalang Otong Rasta. Devido à natureza “impopular” de sua arte, ele tinha tempo para dar aulas particulares e disposição para compartilhar informações (que ele achava que poderiam desaparecer por falta de alunos interessados).

Tive *insights* que também poderiam servir para o mais popular *wayang golek purwa*. Em todos estes esforços, eu procurei pagar aos professores um valor que não era perdulário, mas era generoso. A minha bolsa de estudos era geralmente maior do que os moradores locais normalmente recebiam. Eu também tentava mostrar a fidelidade que os professores esperavam. Esta lealdade e a confiabilidade precisam ser mostradas, e a obrigação para com o guru é um compromisso para toda a vida. Você só o paga ensinando alguém. Eu achei que era importante explicar aos professores que gostaria de permanecer respeitosa, mas, para que pudesse compreender o panorama geral, eu precisava ver apresentações de outros *dalang* e fazer entrevistas com eles. É claro que esse tipo de comportamento não é normalmente valorizado na relação *aguru-murid*. Mas, como pesquisadora internacional, eu tive sorte de meus professores terem me dado abertura.

Quando não estava fazendo aulas, eu viajava com as trupes de bonecos por Java Ocidental nos grandes caminhões enviados para a companhia. Eu viajei principalmente com a trupe de um *dalang* emergente, Asep Sunandar Sunarya (1955–2014). Ele estava prestes a se tornar um *dalang* “superstar”, e hoje muitos vídeos do Youtube documentam suas apresentações com, por exemplo, “Wayang Golek Bobordoran [Comédia de] Asep Sunandar Sunarya-Cepot Cawokah”, que teve 981.078 *hits* em 4 de janeiro de 2016. Mas naquela época ele era apenas emergente. Os músicos iriam me ensinar uma canção a caminho de uma apresentação, então, quando a cena do palhaço surgisse naquela noite, eu seria chamada para cantar. Sentei-me no palco ao lado das cantoras, às vezes tocava gongo (já que integrantes da trupe tentavam de forma provocativa me fazer tocar na hora errada), cantava ou conversava com os bonecos de acordo com a cena. Como naquela época eu era uma estudante na Universidade do Havaí, um canto *bula* logo

se tornou parte do espetáculo. Logo me vi recebendo cartas de fãs de toda Java Ocidental com pedidos de certas músicas como parte da minha “especialidade” (*kostim*).

A ida às apresentações geralmente era uma atividade que durava um dia e uma noite inteira, com uma apresentação de um aprendiz das 14h às 17h e depois o evento principal, que ia das 21h às 5h da manhã. Eu registrei em torno de cem apresentações, assisti a festivais de teatro de bonecos, fiz entrevistas formais com cerca de noventa artistas, críticos e trabalhadores da cultura, esperando que isso pudesse melhorar o meu entendimento das particularidades dos meus professores de *wayang golek cepak* (Dalang Otong Rasta) e *wayang golek purwa* (Abah Abeng Sunarya). Eu lia tudo que podia encontrar e comparava com a prática, e ouvi muitas transmissões de rádio e muitas fitas-cassete com áudio de apresentações de *wayang golek*. Antes de deixar a Indonésia, eu fiz uma apresentação de *wayang golek cepak* para uma cerimônia de circuncisão que meu professor Dalang Otong Rasta estava realizando com sua família. A plateia estava estranhamente silenciosa ouvindo a minha atuação em sudanês. No dia seguinte, enquanto eu manobrava minha motocicleta, todas as crianças gritaram: “*Ibu Dalang* (sra. *Dalang*)! *Ibu Dalang*!”.

O *feedback* final foi: “Nada mau para uma mulher”. Eu percebi que, enquanto eu achava que as pessoas iriam comentar que eu era uma estrangeira, o que mais causou estranheza foi o fato de eu ser uma mulher fazendo *wayang golek*.

Eu continuei a visitar Java Ocidental, e a apresentar e escrever sobre este importante gênero, bem como sobre outros tipos de teatro de bonecos asiáticos. Eu atuo com músicos sundaneses ou estadunidenses estilo sudanês quando um *dalang* anglófono é necessário⁴. Mais recentemente, tenho feito pesquisas sobre *wayang kelantan*, na costa leste da Malásia, um gênero que foi proibido

⁴ Ver, por exemplo, uma apresentação do Smithsonian Museum em Washington, D. C., em 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=xDiH8ktqZu8>

pelo governo local islâmico desde 1991 como “*syrik*” (adorar uma divindade além de Deus) por causa de sua cerimônia de abertura animista e o uso de personagens do *Ramayana*.

Meu conselho para pesquisadores que trabalham na perspectiva transcultural é se preparar com antecedência da melhor maneira possível, mas estar pronto para jogar fora as suas expectativas ao chegar ao seu local de pesquisa. O que os livros dizem pode ter sido escrito por pessoas que não conhecem realmente o seu gênero/tema, então verifique se a prática realmente corresponde. Não espere que os professores saibam como ensinar sua arte: você não tem bagagem para fazer perguntas normais. Você deve ensinar-se a ouvir (o método na música, o subtexto do que seu professor diz e as intenções não declaradas do que está acontecendo no espetáculo), a ver (como a dança de bonecos é discriminada, que significado têm os personagens, quais são os significados exotéricos e até mesmo esotéricos) e a entender (a dinâmica política, social, material e espiritual). Tome notas cuidadosas, mas deixe a sua análise real em suspenso até que você conheça a dinâmica política, cultural e de classe. Alguns assuntos podem ser impossíveis de ser abordados até que você se torne parte da família, e algumas respostas podem exigir décadas para surgir. Somente após a queda do presidente Suharto, em 1998, alguns dos meus informantes se sentiram confortáveis para comentar sobre questões de expurgos comunistas de 1965 ou o fato de terem sangue chinês. E mesmo agora essas conversas podem ser tensas.

Faça o que puder. Mas perceba que entender outra cultura é um pouco como ser um bebê de novo, aprendendo a falar, a dançar, a ouvir e a ver de forma diferente. A prática diária e a disciplina ajudam. A teoria pode ajudar uma análise eventual, mas muitas vezes as teorias geradas pela perspectiva judaico-cristã ou a universidade ocidental secular não são facilmente aplicáveis às realidades do Islã místico ou de uma cultura de aldeia no outro lado do globo. Deixe a teoria crescer a partir da prática com bonecos/pessoas e estar ligada a ela.

À medida que fiquei mais tempo em Sunda, as pessoas começaram a dizer que eu poderia realmente “comer arroz”. Di-

ziam em tom de aprovação que, com o tempo, a minha pele estava ficando mais escura e meu nariz, mais chato. Um colega aprendiz de *dalang* me aconselhou a “dormir pouco, jejuar e meditar” para compreender a arte – isto é parte do regime espiritual para um aprendiz de bonequeiro. Ainda hoje, quando penso sobre a arte, esta máxima é válida para chegar ao coração do *wayang* ou talvez para qualquer tema de pesquisa. Você deve abrir tudo, seus olhos, ouvidos, sentidos, coração, mente. Se você puder fazer isso, você começará a entender. E quando você tiver terminado, vai descobrir que esta não é mais a arte do “Outro”, ela se transformou em alguém diferente – um *dalang*.

REFERÊNCIAS

- ANDRIEU, Sarah Anais. *Corps de bois Souffle Huamain: Le Theatre de Marionnettes Wayang Golek de Java Ouest*. Rennes: Press Universitaires, 2012.
- ANDERSON, Benedict O. *Mythology and Tolerance of the Javanese*. Ithaca: Cornell [Modern Indonesia Project], 1965.
- BRANDON, James R. *On the Thrones of Gold: Three Javanese Shadow Plays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1970.
- BUURMAN, Peter. *Wayang Golek: De Fascinerendde wereld ban het klassieke West-Javaanise poppenspel*. Alphen an Rhein: Sijthoffthe, 1980.
- BUURMAN, Peter. *Wayang Golek: Entrancing World of Javanese Puppet Theatre*. Singapore: Oxford University Press, 1988.
- De KLEEN, Tyra. *Wayang (Javanese Theatre)*. 2nd ed. Stockholm: Gothia, 1947 [1937, in Swedish].
- FOLEY, Kathy. *Wayang Golek Sunda: Rod Puppet Theatre of West Java*. PhD, Univ. of Hawai'i, 1979.
- FOLEY, Kathy. The Origin of Kala: A Sundanese Wayang Golek Purwa Play by Abah Sunarya and Gamelan Giri Harja I *Asian Theatre Journal* 18, 1 (Spring 2001):1-58 DOI: 10.1353/atj.2001.0002.

FOLEY, Kathy. Mastering the Macrocosm: Indonesian Wayang and the Origin of Kala. In *Puck N. 14 - Les mythes de la marionnette*. Charleville-Mézières: Institut Internationale de la Marionnette, 2006.

WEINTRAUB, Andrew. *Power Plays: Wayang Golek Puppet Theater of West Java*. Athens: Institute of Southeast Asia Studies, 2004.

SELTMANN, Friedrich and Werner GAMPER. *Stabpuppenspiel auf Java: Wayang Golek*. Zurich: no publisher, 1980.

Cross cultural research: experiences in sundanese *wayang golek* of West Java

Kathy Foley

University of California Santa Cruz (USA)

Abstract: Studying the performing art of *wayang golek* in the late 1970s required learning how to learn a complex art in a local language from village practitioners whose practice did not correspond to the model expounded by the local academic. Language, music, culture, dance, spiritual dimensions, and complex stories needed to be absorbed and became building blocks toward performing this rich art of the Sundanese dalang of West Java.

Keywords: Wayang Golek. Sundanese rod puppetry. Dalang.

At twenty-three I encountered Sundanese *wayang golek*, a rod puppet genre of West Java through a summer program financed by a California philanthropist, Samuel Scripps. Enamored of South and Southeast Asian arts, Scripps funded Center for World Music, a summer school program where major Asian artists taught each class. Dalang Rutjita was a village-based carving master from West Java in Indonesia who dazzled us, his five students, with the lifelike dance of his carefully carved figures. He spoke no English, and just a bit of Dutch. Luckily there was a Dutch student (Klara Braekel) who was fluent in Indonesian and she translated as we worked that summer of 1974, scene by scene, through a single *lakon* (play). We tried to make our puppets emulate the walks specific to each character type (refined, semi-refined, strong, demon). We listened to Pak Rutjita's mood songs (*kekawen*). It was evident to all that this was a rich art. Returning to the University of Massachusetts-Amherst where I was doing an MFA, I did a bibliographic search and found one short article in Dutch and one 1947 English book, translation of a Swedish work by the artist Tyra de Kleen. She had seen *wayang golek* briefly at a tea plantation while traveling in Java in the early twentieth century. Her images were lovely, but the information was minimal.

With the lack of writing on this genre in European languages in the 1970s,¹ I thought it would be a good topic for a PhD thesis. I naively thought

¹ As I finished my dissertation (1979), two related works were published by collectors that dealt with iconography (See Seltmann and Gamper 1980; Buurmann 1980). Subsequently Andrew Weintraub (2004) has published on the musical aspects of *wayang golek* and recently French anthropologist Sarah Andrieu (2012) has published her dissertation. My dissertation (1979) is something which these others have now used. It deals in greater detail with theatre/narrative aspects of the art.

that writing about something no one had written on was ideal. In retrospect I realize that this shows my lack of experience: having materials already created and organized by researchers who went before you saves enormous amounts of time and energy. Becoming part of a larger group discourse makes doing the research and sharing it more understandable. But I, being young and weary of long hours in libraries, selected a genre in a language and culture that I did not know. I had also studied Balinese *wayang kulit* shadow puppetry that 1974 summer, but I left it to Dr. Frits de Boer from Wesleyan University and Larry Reed a film maker who were studying with my same teacher, Suman-dhi; they had started before me and have subsequently have contributed to our understanding of that art. I saw that Javanese *wayang kulit* already had a long literature starting with the Dutch in the late 19th century, and a growing group of American performers and scholars who were documenting it (Mark Hoffman and Roger Long were performing as an American *dalang* in Javanese style, Benedict Anderson (1965) along with James Bandon (1970) who was my dissertation advisor, had published on this complex Central Javanese court tradition. I thought, choosing *wayang golek*, I could do something that had not been done, and I do not regret my choice.

I tried to prepare: I leaned Indonesian and went to classes in Javanese *gamelan* music and dance at the University of Hawai'i with ethnomusicologist Hardjo Susilo. I studied Javanese *wayang* in Hawai'i with Roger Long. Then I was off to West Java hoping to focus on the clown.² While those who do anthropological research are usually primed to hire a research assistant to ease their interface with language and culture, I had been trained only in the arts and accustomed to learning by doing the practice. I was placed in a class that was being developed on *wayang golek* at a High School of the Arts (Sekolah Menengah Karawitan) in Bandung. But I quickly realized that, due to the politics of education, *dalang* (puppetmasters)—who in that period had rarely studied past middle school—were not considered "educated" and therefore were not hired to teach regularly at the school. The people who were teaching were not trained *dalang* and, since much of their own education had come from Central Javanese teachers, they did not reflect Sundanese *wayang golek* practice in any depth, but often repeated Central Javanese truisms. Since a successful puppeteer could make in a single night what a teacher might over five months, no successful *dalang* would have the time or energy to actually

² As I realized this would mean I was writing about political critique against President Suharto's New Order as delivered by this character and my material might endanger puppeteers in a politically fragile period, I shifted the focus of my writing.

teach at a school or really give regular private lessons; major *dalang* at that time performed 8-hours a night and almost every night.

Things were further complicated by the fact that *wayang* is an art which evolved concepts of secrecy. This culture of reticence comes from a variety of sources—tantric traditions of the arts, personal protection, political complications, etc. In part it is designed to keep power (which is both ritual and economic) in families. For example one of the individuals who eventually became my teacher (Abah Abeng Sunarya) claimed to have 300 students—however it was clear that important mantra for rituals (*ruwatan*³ or "making safe" performances) were shared only with sons. And he differentiated among his sons. His eldest son Ade whose temperament he considered steady and serious was given more. Some of his younger sons (then Asep Sunandar and Iden Subasrana) only worked with his actual mantra book when they sat down with me in 1978 after their father decided to share some (not all) of these texts which he generally read *sotto voce* during a performance.

There is more to this tradition of "secrecy" which I believe links to many of the patterns of teacher (*guru*)-student (*murid, siswa*) relationships that are part of Asian traditional performance genres and linked to tantric traditions of Buddhism, Hinduism, or mystical (Sufi) strains of Islam. These patterns of secrecy are found in puppetry, dance and music from Japanese *bunraku* and *noh*, to Indian *tolpavakuttu* (leather puppets) and *kathakali* in Kerala. It certainly exists in Indonesian *wayang* (puppetry) and *topen g* (mask dance). In such arts the expectation is that the student must be hyper-active in seeking, intuiting, watching. When the student knows to ask the right questions, the teacher is then there to affirm if the student is on the right track. Much of this sense of seeking is built into *wayang golek*. *Dalang* talk about through the 5 "S"s "sinder (speaking obliquely when criticizing), *silib* (analogy), *siloka* (metaphor), *sasmita* (sign), and *simbul* (symbol). The *dalang* reveals all, but only the initiated/perceptive fully receive. Indeed indirection is part of politeness and good deportment in Sundanese thinking. Messages are delivered obliquely. Movement is beautiful when it is curved. The only thing that moves in straight lines is demons. The American custom of looking people directly in the eye and speaking without circumlocution or giving knowledge directly to people who are unprepared to understand is *kasar* (rough, low class). In *wayang* only the ogres and sometimes the clowns speak and act straightforwardly. Real knowledge is more nuanced and refined (*alus*) people move and communicate through indirection. Knowledge

³ See my translation of a *ruwatan* (Foley 2001) and discussion of the story (Foley 2006) for more information on this performance.

that is easy is worth little. Additionally, during the Suharto period (1965-98) *dalang* were especially careful, since many puppetmasters and other artists had been killed, arrested, or banned from performance due to their having been somehow associated with the Indonesian communist party (PKI) prior to 1965, a party that was actually often favored by the previous government. *Dalang* protected knowledge and themselves.

Nor were the written materials without problems. This was an oral tradition. While the government academy was busy printing lists of characters and potential *lakon* (stories) for *wayang*, their material which was part of their academic training and which they used for advancement within the educational structure through publications, needed to be used with care since it was often a reworking of teaching materials or ideas from Central Java, and did not correspond to the practice of the Sundanese puppeteers I was seeing. For example, the academic literature would talk about "*patet*" (changing the dominant note on which songs started) as the evening progressed in a tri-partite structure. This modal change is part of Central Java's *wayang*, but was not practiced in Sunda and the *dalang* I knew did not remember it ever being used. However, the academic discussions pretended it was standard practice. I realized the literature continually needed to be tested against practice.

I had much to learn. Any local who came to study *wayang* should already be well versed in music of the *gamelan* (gong chime orchestra), and able to dance with an understanding of how the drumbeats interfaced with the movement of dancer/puppet. They would have internalized cues for starting and stopping the orchestra. Additionally one should have some affinity with Old Javanese (Kawi), which often supplied the root words of lyrics that were used in the mantra that were felt to have the most ritual potency. *Dalang* themselves do not understand these passages fully and have learned from hearing words frequently in performance. Very few will attempt a direct translation of these important passages, though sometimes they will give approximations as they understand them. And of course I soon realized that Sundanese language was the key: if I only used Indonesian, the national language, I would never come near.

Hence, as a young researcher I found myself in a complex form with a tradition of secret knowledge, which seldom corresponded exactly to what the literature about it said. It was an art with a huge complexity of repertoire performed in a time of changing practices with modernization and political complexity. And it was in a language I did not know.

What to do: I moved as soon as I could from the city where people spoke primarily Indonesian to the village where everyone spoke Sundanese. I found lessons that missionaries had developed started learning the language. I worked

daily with a woman, abandon when her husband took a second wife, as my language teacher and laboriously, word-by-word, we translated Sundanese books on puppetry, transcribed and translated performances I taped. There were no Sundanese-English dictionaries, so I went from Sundanese to Indonesian and then to English. I took up dance lessons, in hopes that, by doing the moves in my own body, I could figure how to translate them to the puppet and then analyze them. I arranged to study *wayang cepak* (an unpopular and hence rarely performed genre) with Dalang Otong Rasta. Because of the "unpopular" nature of his art, he had time to give private lessons and willingness to share information (which he felt might otherwise vanish for lack of interested students).

I gained insights that could also be translated over to the more popular *wayang golek purwa*. In all these endeavors, I tried to give teachers a fee that was not profligate but was generous, my student stipend was often more than villagers normally earned. I also tried to show the loyalty teachers expected. This loyalty and trustworthiness need to be displayed and the obligation toward the *guru* is a lifelong commitment. You only pay it back by teaching someone else. I found it important to explain to teachers that I would remain respectful, but, for the sake of understanding the big picture, I would need to see performances by other *dalang* and do interviews with them. Of course such behavior is not normally valued in *aguru-murid* relationship. But, as an international researcher, I was lucky that my teachers gave me latitude.

When I was not doing lessons, I was travelling with the puppet troupes all over West Java in the large trucks sent for the troupe. I travelled mostly with the troupe of an emerging dalang Asep Sunandar Sunarya (1955-2014). He was soon to become a "superstar" dalang, and today many Youtube videos document his shows with, for example, "Wayang Golek Bobordoran [Comedy of] Asep Sunandar Sunarya-Cepot Cawokah" having, 981, 078 hits by Jan. 4, 2016. But at that time was just emerging. The musicians would teach me a song enroute to a performance and then when the clown scene came that night I would be "on call" to sing. I sat on the stage next to the female singers, sometimes played gong (as troupe members teasingly tried to get me to hit it at the wrong time), sang or chatted with the puppets as needed in clown scene. Because I was at that time a student at the University of Hawai'i a hula chant was soon part of the show. I soon found myself receiving fan mail from across West Java with certain songs regularly requested as part of my "specialty" (*kostim*).

Going to performances was usually an all day and all night activity. With an afternoon show by an apprentice 2 pm-5 pm and then the main event, starting at 9 pm-5 am. I took notes on about a hundred shows, saw puppetry festivals, did formal interviews with about ninety performers, critics, and cultural officials

hoping that this would widen my understanding past the particularities of my teachers of *wayang golek cepak* (Dalang Otong Rasta) and *wayang golek purwa* (Abah Abeng Sunarya). I read what I could find and tested it against practices and listened to many radio broadcasts and many audio cassettes of *wayang golek* shows. Before I left Indonesia I did a performance of *wayang golek cepak* for a circumcision ceremony that my teacher Dalang Otong Rasta was having for his family. The audience was strangely silent to hear my performance in Sundanese. The next day as I drove off on my motorcycle all the children were yelling: "Ibu Dalang (Mrs. Dalang)! Ibu Dalang!"

I read what I could find and tested it against practices and listened to many radio broadcasts and many audio cassettes of *wayang golek* shows. Before I left Indonesia I did a performance of *wayang golek cepak* for a circumcision ceremony that my teacher Dalang Otong Rasta was having for his family. The audience was strangely silent to hear my performance in Sundanese. The next day as I drove off on my motorcycle all the children were yelling: "Ibu Dalang (Mrs. Dalang)! Ibu Dalang!"

The final feedback was: "Not bad for a woman." I realized that while I thought that people would comment that I was a foreigner, the fact that I was female performing *wayang golek* was the greatest oddity.

I have continued to visit West Java and perform and write on this important genre as well as for other types of Asian puppetry. I perform with Sundanese or American musicians in Sundanese style when an Anglophone dalang is needed⁴. More recently I have done research on Wayang Kelantan on the east coast of Malaysia, a genre that has been banned by the local Islamist government since 1991 as "*syrik*" (worshipping a divinity other than Allah) because of some of its animistic opening ceremony and the use of characters from the *Ramayana*.

My advice for researchers working cross-culturally is to prepare yourself in advance as best you can, but be ready to throw away your expectations as you reach your research site. What the books say may be written by people who do not really know your genre/subject so check that the practice actually does correspond. Do not expect teachers to know how to teach you their art: you do not have the background to ask normal questions. You must teach yourself to hear (the method in the music, the subtext of what your teacher says, and the unstated intents of what is going on in the show), to see (how the puppet dance is broken down, who the particular figures signify, what are the exoteric

⁴ See for example a performance from the Smithsonian Museum in Washington, D.C. in 2014 <https://www.youtube.com/watch?v=xDiH8ktqZu8>

and even the esoteric meanings), and to understand (political, social, material, and spiritual dynamics). Take careful notes, but leave your real analysis in abeyance until you know the politics, cultural, and class dynamics. Some topics may be impossible to approach until you are part of the family and some answers may require decades to come forth. Only after the fall of President Suharto in 1998 were some of my informants comfortable talk about issues of the communist purges of 1965 or their having Chinese blood. And even now those conversations can be tense.

Do whatever you can. But realize understanding another culture is rather like beginning as a baby again—learning to talk, dance, hear, and see differently. Daily practice and discipline help. Theory can help eventual analysis—but often the theories generated by the Judeo-Christian frame or the secular Western university do not easily apply to the realities of mystical Islam or a village culture on the other side of the globe. Let theory rise from and be linked to the puppet/people practice.

As I stayed longer in Sunda people would start realize I could indeed "eat rice", they would say approvingly with time that my skin was getting darker and my nose flatter. Fellow apprentice *dalang* advised me to "sleep little, fast often, and meditate" to comprehend the art—these are part of the spiritual regimen for an apprentice puppeteer. Even today, as I think about the art that dictum holds for getting to the core of *wayang* or maybe any research topic. You must open everything—your eyes, ears, senses, heart, mind. If you can do that, you start to understand. And by the time you have finished, you will find this is no longer the art of the "Other", it has remade into someone different—a *dalang*.

BIBLIOGRAPHY

- ANDRIEU, Sarah Anais. *Corps de bois Souffle Huamain: Le Theatre de Marionnettes Wayang Golek de Java Ouest*. Rennes: Press Universitaires, 2012.
- ANDERSON, Benedict O. 1965. *Mythology and Tolerance of the Javanese*. Ithaca: Cornell [Modern Indonesia Project], 1965.
- BRANDON, James R. *On the Thrones of Gold: Three Javanese Shadow Plays*. Cambridge, MA; Harvard University Press, 1970.
- BUURMAN, Peter. *Wayang Golek: De Fascinerende wereld van het klassieke West-Javaanise poppenspel*. Alphen an Rhein: Sijthoffthe, 1980.
- BUURMAN, Peter. *Wayang Golek: Entrancing World of Javanese Puppet Theatre*. Singapore: Oxford University Press, 1988.
- De KLEEN, Tyra. *Wayang (Javanese Theatre)*. 2nd ed. Stockholm: Gothia, 1947 [1937, in Swedish].

- FOLEY, Kathy. *Wayang Golek Sunda: Rod Puppet Theatre of West Java*. PhD, Univ. of Hawai'i, 1979.
- FOLEY, Kathy, The Origin of Kala: A Sundanese Wayang Golek Purwa Play by Abah Sunarya and Gamelan Giri Harja I *Asian Theatre Journal* 18, 1 (Spring 2001):1-58 DOI: 10.1353/atj.2001.0002.
- FOLEY, Kathy. Mastering the Macrocosm: Indonesian Wayang and the Origin of Kala. In *Puck N. 14 - Les mythes de la marionnette*. Charleville-Mézières: Institut Internationale de la Marionnette, 2006.
- WEINTRAUB, Andrew. *Power Plays: Wayang Golek Puppet Theater of West Java*. Athens: Institute of Southeast Asia Studies, 2004.
- SELTMANN, Friedrich and Werner GAMPER. *Stabpuppenspiel auf Java: Wayang Golek*. Zurich: no publisher, 1980.

O património sem mestre

José Alberto Ferreira
CHAIA – Universidade de Évora (Portugal)



Prima. Bonecos de Santo Aleixo (2007). CHAIA-BSA. Foto de Paulo Nuno.



Prima. Perfil. Bonecos de Santo Aleixo (2007). CHAIA-BSA. Foto de Paulo Nuno.

Resumo: A investigação em que venho participando, ao longo de alguns anos, em torno dos Bonecos de Santo Aleixo, determinou o estabelecimento de opções teóricas e metodológicas que foram pautando a aproximação àquele fascinante objecto de estudo. Através de questionamentos centrados ora na tradição e suas condições, historicidade e processos, ora na aproximação a problemáticas que contemporaneamente a atravessam, o estudo dos Bonecos foi alicerçando procedimentos, opções metodológicas e reflexões críticas. Dessas etapas e inquietações, procuro dar conta neste texto.

Palavras-chave: Metodologia. Investigação. Arquivos culturais. Marionetas. Bonecos de Santo Aleixo.

Abstract: The research in which I have been participating, over a period of a few years, around the Puppets of Santo Aleixo, determined the establishment of theoretical and methodological options that were guiding the approach to that fascinating object of study. Through the questioning centered on tradition and its conditions, historicity and processes, and also approaching problems that currently cross it, the study of the Puppets of Santo Aleixo was based on procedures, methodological options and critical reflections. Of these stages and anxieties I try to give account in this text.

Keywords: Methodology. Research. Cultural archives. Puppetry. Santo Aleixo Puppets.

*“Tu não usas uma metodologia.
Tu és a metodologia que usas.”*
(Gonçalo M. Tavares)

1 Abertura

A experiência de trabalho de investigação com os Bonecos de Santo Aleixo, tradição teatral de marionetas do Alentejo, desenvolvida no

âmbito do Centro de História da Arte e Investigação Artística – Chaia da Universidade de Évora e financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), levou-me a passar por várias etapas. Estudar os Bonecos, com efeito, foi também estabelecer um objecto de estudo cuja problematização, re-formulação e reconhecimento foram sendo formulados, partilhados e publicados em diferentes contextos (ZURBACH, FERREIRA e SEIXAS (eds.), 2007; FERREIRA, 2015). Este texto procura, em alguma medida, revisitar esse processo, colocando o enfoque nas questões teórico-metodológicas que, ao longo do tempo, foram ganhando presença nas sucessivas etapas da investigação.

2 Investigar: objectos teorizáveis

A investigação dos Bonecos de Santo Aleixo estabeleceu-se articulando três eixos teóricos, correspondentes a problematizações e temáticas cada vez mais centrais da nossa sociedade e que os estudos críticos vêm colocando em destaque desde há algum tempo. Trata-se mais, frequentemente, de estabelecer objectos teorizáveis do que de analisar objectos pela teoria. Ou seja, trata-se de caminhar em direcção aos objectos de estudo através de territórios que permitem a sua teorização a partir desse enfoque, mais do que de estabelecer teorias como respaldo analítico dos objectos de estudo.

3 Arquivos, práticas documentadas, arquivos culturais

O primeiro eixo teórico estabelece-se com a problematização do arquivo nas suas ligações com as práticas documentadas e as práticas documentais. Em anos recentes, a problemática do arquivo tem forjado múltiplos planos de interrogação das formas de *transmissão*, *mediatização*, *remediação*, quer situando a transição do paradigma da presença para o da mediatização (os escritos de Philip Auslander são neste domínio os mais significativos), quer equacionando as consequências da vertiginosa *convergência* (Uricchio) para o digital que caracteriza actualmente as complexas ecologias mediais nas quais vivemos.

A consideração destes termos levou-me a ensaiar o estabelecimento de uma *ontologia da mediatização* (FERREIRA, 2015. p.

59) e a explorar algumas das variáveis da configuração da hipótese de um *arquivo* para os bonecos de Santo Aleixo na sua condição de objecto transmitido secularmente através de uma oralidade ágrafa e de *um repertório de objectos materiais e de saberes* que, no século XX, redesenhou os seus contornos no confronto com várias modalidades de *mediatização* (registo áudio, televisão, fotografia, livro, programação de festivais nacionais e internacionais), inscrevendo-se de forma inapelável nas *redes discursivas* [?] do século vinte – conforme teorização de Friedrich Kittler, autor que formulou o conceito com o qual procurou evidenciar o papel que os *meios* de captação, registo, armazenamento e reprodução de informação têm na constituição dos arquivos do século XX.

3.1 A problemática da documentação e do arquivo na sua relação com as artes cénicas é hoje de enorme centralidade, dominando actualmente a área dos estudos performativos como expressão maior de uma lógica cultural. Considerando os escritos de Boris Groys sobre os arquivos, ensaio aqui estabelecer os termos do que poderia configurar uma teoria dos arquivos culturais, consequência da disseminação do *arquivo* nas lógicas da cultura contemporânea. Enquanto categoria da cultura, o arquivo pode definir-se como *arquivo cultural*, isto é, como *instituição* ou *dispositivo* ou *formação cultural*. O museu, a literatura, a arquitectura, a moda, a biblioteca, o património, a dança, o teatro, o cinema, a paisagem são outros tantos *arquivos culturais*. A utilização, a integração e a validação de determinados documentos e de determinados arquivos em dados arquivos culturais dependem menos da sua regulação sistémica do que das relações de poder que os atravessam e do *uso* que a *instituição*, a *economia cultural* ou as *comunidades culturais* (a academia, a crítica, determinadas políticas editoriais ou curatoriais ou museais, etc.) fazem deles.

No caso dos Bonecos de Santo Aleixo, no contexto da investigação de que participei (FERREIRA, 2015; ZURBACH, FERREIRA e SEIXAS (eds.), 2007), eles foram trabalhados como um *arquivo cultural* num percurso que, a cada passo, contempla a dimensão patrimonial, as funções de conservação, as estratégias

de preservação material e imaterial, a sua tendencial e crescente institucionalização, etc. Pode mesmo dizer-se que o processo de transmissão, iniciado em 1979 com o Mestre Talhinhas, marca o início não da representatividade cultural, regional e identitária dos Bonecos, mas que esse momento é o da sua *constituição* enquanto *arquivo cultural*, a sua transição do espaço social profano, isto é, do que é desprovido de uso (e creio que Groys aqui ecoa o Agamben de *Profanações*) para o domínio do *arquivo cultural* (independentemente da forma de organização, das variáveis do espectáculo, da autenticidade dos objectos, da música ou até da preservação do falar alentejano, cultivado pelos actores do CCE/Cendrev, mas claramente objecto de ajustes, afinações e equalizações, conforme apontei já em FERREIRA, 2015. p. 98, 75).



Paulo Dafonseca. *Bonecos de Santo Aleixo* (2007). CHAIA -BSA. Foto de Paulo Nuno.

Como quer que seja, o debate sobre as condições de pertença a um dado arquivo cultural joga-se sobretudo em arenas orquestradas por poderes sociais e políticos. As políticas culturais de um país (sistema de instituições, regulações, financiamento e equipamentos) podem ser determinantes para, nas diversas escalas, preservar ou apagar (literalmente) qualquer arquivo cultural.

Vale a pena ainda dizer que os *arquivos culturais* se inscrevem numa temporalidade de mais longa durabilidade, na medida em que desempenham ou podem desempenhar funções de representação colectiva (nacionais, institucionais, etc.), como uma sua aproximação a uma semiótica da cultura (Lotman, Eco) permitiria verificar.

4 Teoria #2: do imperativo da patrimonialização

O segundo eixo teórico aprofunda o que emerge da lógica do *arquivo cultural* e se verte em património. Tratava-se aqui de interrogar a matéria patrimonial dos Bonecos, que se estende em três planos distintos: o da representatividade, o da transmissão e o da musealização.

Vejamus primeiro a questão da pertença à cultura local do Alentejo, em cujos montes e calendários agrícolas mergulham as raízes, se não desta arte, pelo menos dos seus mestres. Foi aí que Michel Giacometti encontrou o último deles, registou sons e imagens e, por via da amplificação mediatizada da acção deste musicólogo (embora conjugada com outras), fez crescer o *imperativo da patrimonialização* desta tradição popular secular.

Preservar, investigar, valorizar, difundir são, ontem como hoje, etapas-chave do processo de patrimonialização, que no caso dos Bonecos permanece vivo e actuante nas mãos da família de jovens actores/alunos do Centro Cultural de Évora (agora Cendrev), constituído em resultado da *transmissão*, por parte de Mestre Talhinhas, do espólio material, dos *saberes* e do repertório textual dos Bonecos de Santo Aleixo.

4.1 Uma breve descrição do percurso de salvaguarda e preservação dos Bonecos de Santo Aleixo (cf. FERREIRA, 2015, PASSOS, 1999): a sua preservação como repertório tradicional apresenta-se num processo historicamente exemplar, o de uma transmissão que poderíamos classificar como *filológica* (na exacta medida em que se apresenta como a busca da transmissão de um saber *fiel ao original*): um mestre tradicional transmite, integrado nas aprendizagens da escola de actores do CCE/Cendrev, a um grupo de formandos

texto, espectáculo, bonecos. Enfim, o estojo completo, embora faltem alguns bonecos (contabilizavam-se cerca de 100 em 1967; são 78 bonecos os cadastrados). A transmissão é ágrafa. O Mestre Talhinhos reproduz o repertório incansavelmente aos aprendizes, embalado pela cantilena das palavras e pelo pulsar da manipulação dos pequenos bonecos alentejanos. O registo desse processo faz-se em contexto multimédia. Há gravações áudio e vídeo (muitas infelizmente perdidas). Há transcrições das falas das personagens para uma escrita que procura reproduzir a oralidade, mas o que se ouviu torna-se emblema da identidade colectiva (o *povo* detentor dos bonecos), e por isso há tentação de *normalizar* ou *equalizar* no registo escrito o que tem inscrito na sua natureza a variedade.

Anos antes, os Bonecos de Santo Aleixo haviam sido apresentados em Lisboa (1967), e logo depois (1972) integrado o *III Ciclo de Teatro* promovido pela Gulbenkian, que os apresentou em 20 cidades do país, com grande sucesso nos dois casos. Do espectáculo de 1967, ficaram registos áudio (editados em CD) e alguns ecos de imprensa; do *Ciclo*, dispõem de menos restos. Esse intervalo de tempo (1967–1972) constitui o último momento dourado do bonecreiro tradicional Mestre Talhinhos, que se vai queixando da falta de condições para continuar o mester. Apesar do financiamento do Fundo de Fomento Teatral (do qual Talhinhos recebe apoio, através da Casa da Comédia), o casamento das filhas e o desgaste da idade e da vida de camponês condicionam efectivamente a continuidade da actividade, que ele suspende por alguns anos, até finalmente iniciar o processo de transmissão aos formandos da Escola de Actores do Centro Dramático de Évora.

4.2 Depositários de uma perspectiva filológica, isto é, uma perspectiva que preserva as qualidades do objecto a partir de critérios que identificam com um modelo *originário* fiável (recebido das mãos do mestre) e estável (não sujeito a variações de criação, etc.), os novos bonecreiros chamam a si preservação dos traços de desempenho (como os relativos aos traços regionais de linguagem) que suportam a *representatividade* colectiva dos Bonecos.



Prima. Saia 1. Bonecos de Santo Aleixo (2007). CHAIA-BSA. Foto de Paulo Nuno.



Prima. Saia 2. Bonecos de Santo Aleixo (2007). CHAIA-BSA. Foto de Paulo Nuno.

Naturalmente que se pode fazer uma revisão crítica destes pressupostos. Os processos de transmissão de tipo genealógico, que se cristalizam na sua versão filológica, podem caracterizar-se como modelo de cientificidade e fiabilidade na transmissão (de textos), permitindo detectar o desvio, a variante, os problemas materiais da transmissão. As operações filológicas estão, neste contexto, quase exclusivamente vocacionadas para o restauro de um *texto primordial*, um *Ur-text* que *melhor representasse a vontade do autor* (e nisso fornecendo o significado paradigmático do modelo). Tim Ingold, por exemplo, em *Being alive: essays on movement, knowledge and description* (2011), submete o modelo a duras críticas, evidenciando a sua imobilidade operatória (em rigor, a impossibilidade do *Ur-text*). Em oposição ao modelo filológico, o autor defende uma condição *estoriada* dos saberes: situados em contexto, em processo, abertos.



Prima. Pernas. Bonecos de Santo Aleixo (2007). CHAIA -BSA. Foto de Paulo Nuno.

Assim, os Bonecos parecem querer inscrever-se na lógica do *modelo* – para efeitos de *preservação e representação*, reivindicando a *legitimidade e permanência* dos seus traços caracterizadores. E se as lógicas do património assim pensadas se podem tornar algum tanto rígidas, as consequências não podem deixar de ser i) equacionar as responsabilidades decorrentes dessa representatividade; ii) garantir a acessibilidade do objecto artístico às várias comunidades que nele se revêm; iii) estabelecer regularmente a presença do espectáculo junto dos seus públicos, tanto antigos como novos.

4.3 Em rigor, trata-se de ponderar o património nas formas de *vida pública* que os arquivos culturais também são. Patrimonializar supõe a existência de narrativas identitárias, produção de conhecimento, o estabelecimento de políticas de pertença à esfera pública e a criação de dispositivos de diplomacia cultural que abram as comunidades aos contextos múltiplos dos fruidores dos mercados do património e da memória (os turistas, os investigadores, os programadores, etc.).

Em tempos mais recentes, as questões patrimoniais revestem a forma de projecto: a preservação pela musealização, uma das formas de excelência dos *arquivos culturais*. Um museu dos Bonecos enfrenta, hoje, um conjunto de desafios metodológicos e conceptuais que

não cabe aqui resumir (FERREIRA, 2014). Mas importa assinalar a necessidade de uma orientação para a experiência e para a performatividade que tal museu requer. Além da preservação material dos bonecos, materiais e documentos, a necessidade de inscrever no museu a apresentação regular dos espectáculos, de nele realizar formas de transmissão (dos saberes e fazeres dos Bonecos) abertas e, por fim, de abrir as portas à investigação em plena articulação com as instâncias de criação (leituras, releituras e outras decorrências), como formas de fazer permanecer *vivo* o património e a sua interpeção das suas comunidades. Que outra dimensão patrimonial nos pode ser mais cara?

5 Teoria #3: do campo de estudos

O último eixo teórico que explorei, e não menos importante, reporta-se à configuração do campo de estudos nos seus limites e possibilidades. Enquanto a tendência dominante nos estudos académicos é a de delimitar e isolar o objecto de estudo, o estudo do teatro – e do teatro de marionetas em particular – exige sempre uma metodologia transversal, capaz de cruzar territórios disciplinares, de equacionar relações entre objectos, de reflectir as potencialidades de uma arte *epífita*.

As teorias de Siegfried Schmidt segundo as quais todas as componentes de um sistema devem ser consideradas na definição desse sistema, colocando em jogo o papel dos *produtores*, dos *mediadores*, dos *receptores* e dos *intérpretes* (1979), conduziram a minha reflexão sobre os Bonecos de forma a ampliar e implicar os múltiplos planos adjacentes. Dou alguns exemplos (sem preocupação de exaustão ou de ordem):

[...] ponderar as diversas famílias de bonecreiros; ligar a feitura material dos bonecos à produção de outros bonecos populares (como os bonecos de Estremoz ou as bonecas de trapos do Alentejo); equacionar as relações dos diferentes contextos do repertório dramático e textual com as suas condições de enunciação e com os contextos do debate poético popular (os rigores formais das competições poéticas de improviso, o cante ao baldão, e até a poética do

fado popular alentejano); analisar as práticas actorais da família de bonecreiros de hoje atendendo às condições de uma companhia de actores-bonecreiros profissional, financiada pelo Estado; analisar as práticas de registo e documentação (genericamente constitutivas da mais constante presença *mediatizada* dos Bonecos na vida cultural portuguesa) tendo em Conta as transformações que essa mediação traz aos modos de circulação e recepção do espectáculo dos Bonecos. (SCHMIDT, 1979, p. 557-568)

Significa isto que uma investigação dos Bonecos de Santo Aleixo não poderia deixar de considerar estes aspectos, de cruzar elementos dos muitos domínios da área cultural que recortam as narrativas dos Bonecos na sua diversidade, que a investigação sobre a sua (im)possível história, como Alexandre Passos a caracterizou (PASSOS, 1999), deve continuar a fazer-se até aos dias de hoje (e não apenas em busca de origens, raízes e autenticidades), incluindo a análise das condições técnicas e materiais da sua actual apresentação espectacular, inscrevendo na ponderação teórica e metodológica que organiza o acto de investigação as múltiplas perspectivas que concorrem para a caracterização do objecto de estudo.

6 Sobre materiais e materialidades

A componente material dos Bonecos deve ainda merecer aqui algum destaque. No contexto do primeiro projecto sobre os bonecos (POCI/EAT/60520/2004), *Os Bonecos de Santo Aleixo no passado e presente do teatro em Portugal*, constituiu-se uma base de dados (infelizmente não disponível por razões técnicas, mas que se espera que venha a estar online brevemente) que potenciava a pesquisa cruzada de indicadores relativos aos Bonecos (caracterização de personagens, materiais, distribuição de personagens pelo repertório, etc.).

Essa etapa cumpriu-se com a concretização do primeiro inventário dos 78 bonecos actualmente existentes no espólio (com a supervisão metodológica sempre generosa do prof. John McCormick). Os bonecos existentes foram na totalidade submetidos a um processo de cadastragem: as roupas foram analisadas materialmente,

retiradas (quando possível) ou levantadas, e os corpos “nus” dos bonecos foram criteriosamente pesados, medidos e fotografados com detalhes atentos aos processos de construção e ao estado material de conservação, como pode ver-se nas imagens.

Creio que uma das mais imediatas condicionantes da investigação em marionetas é a sua incontornável materialidade. Pensar as vias pelas quais o objecto material marioneta se nos apresenta como desafio (de conhecimento, de investigação e criação) é também pensar a forma como o mundo material a domina (mesmo quando consumista, coisificada ou fetichizada), como lembrou John Bell (2008). No caso dos Bonecos, o registo genericamente pobre, muitas vezes de reutilização de materiais ou de recurso a elementos naturais (como as madeiras, cortiça, couro, etc.), é também capaz de confirmar a coincidência entre os objectos e a pertença ao território alentejano, o que se pode constituir como mais um elemento, embora não o mais visível, da *representatividade* territorial dos Bonecos.



Deus. Bonecos de Santo Aleixo (2007). CHAIA-BSA. Foto de Paulo Nuno.

Por outro lado, uma dimensão problematizadora resultante deste olhar material(ista) sobre as marionetas constata que os materiais (madeira, couro, vidro, osso, plástico, metal, etc.) “[...] resistem às nossas tentativas de os dominar” (BELL, 2008. p. 4), evidenciando

sempre que, no acto de contar histórias (com objectos), também nos encontramos a braços com as suas condições (peso, resistências, qualidades) e a delas tentar dar conta.

7 Coda: sobre ciência, investigação, metodologia

A investigação científica, e em especial a investigação em artes, ocupa hoje uma posição central nas agendas política e social, contribuindo para o reposicionamento das narrativas de saber e para a renovação do contributo das artes face aos questionamentos do mundo contemporâneo. Mas este é um território com tantos desafios como armadilhas. Não presumo ter ultrapassado uns e outros, nem sei quanto desta minha partilha pode ser útil a outros investigadores. Por isso, decido terminar com alguns conselhos de Gonçalo M. Tavares, que, em *Breves notas sobre ciência* (2006) – um texto de características aforísticas, pautado por uma escrita que permanentemente se reinventa e continuamente convoca a reflexão filosófica e epistemológica (raramente de forma linear e sem recurso ao argumento de autoridade), citando obliquamente autores literários e pensadores (de Borges a Wittgenstein, Brecht ou Barthes, por exemplo) –, interroga precisamente os horizontes epistemológicos da investigação, pautando a sua inquirição em tópicos entre surpreendentes e luminosos, divertidos e aliciantes, complexos e paradoxalmente simples, nos quais muitas vezes encontrei a inspiração de que uma reflexão metodológica e um trabalho de investigação precisam.

Assim, sobre a *exactidão*: “Ser exacto em ciências é errar num tom de voz mais firme do que os outros” (p. 17). Sobre investigar: “Como seria possível caminhar e direcção ao Mistério? Em direcção ao que não sei?” (p. 20). A pergunta é feita com Wittgenstein à vista. E a resposta também, desassombrada: “Se caminho em direcção ao Mistério é porque o Mistério já foi desvendado por mim”. É que “[...] não investigas, divertes-te. Crias dificuldades e conceitos para atrasar a tua chegada. / Amanhã chegarás ao esconderijo onde ainda hoje escondeste a resposta” (p. 21). Sobre ser especialista:

“Queres trazer algo de novo a esta caixa quadrada de 1 metro por 1 metro? / Então procura algo fora dela” (p. 39). Sobre objectividade: “Quem defende a objectividade em ciência anula-se como sujeito e orgulha-se disso [...]. Porém, há pessoas que não acreditam em ciência feita por objectos” (p. 46). Sobre instrumentos científicos: “Cada instrumento científico é uma resposta às necessidades do investigador” (p. 48). Sobre metodologia: “Tu não usas uma metodologia. Tu és a metodologia que usas” (p. 62).

REFERÊNCIAS

- AUSLANDER, Philip. *Liveness: performance in a mediatized culture*. London and e New York: Routledge, 1999..
- BELL, John. *American puppet modernism: essays on the material world in performance*. Hampshire and New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- FERREIRA, José Alberto. *Por uma poética da fragilidade: para um museu dos Bonecos de Santo Aleixo*. MIDAS [<http://midas.revues.org/708>] (4). 2014.
- FERREIRA, José Alberto. *Da vida das marionetes: ensaios sobre os Bonecos de Santo Aleixo*. Lajes do Pico: Companhia das Ilhas, 2015.
- GROYS, Boris. *Über das Neue*. München/Wien: Carl Hanser Verlag. 1992. [ed. ut.: *On the new*. London and New York: Verso. Tradução de G. M. Goshgarian, 2014].
- GROYS, Boris. *Unter Verdacht: Eine Phänomenologie der Medien*. München: Carl Hanser Verlag, 2000. [ed. ut.: *Under suspicion: a phenomenology of media*. New York and Chichester: Princeton University Press. Trad. de Carsten Strathausen. Prefácio do tradutor: “Dead man thinking”, vii- xxviii. 2012.].
- INGOLD, Tim. *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. London and New York: Routledge, 2011.
- KITTLER, Friedrich Adolph. *Aufschreibesysteme 1800–1900*. Wilhelm Fink Verlag. 1985. [ed. ut.: *Discourse networks 1800*

- 1900. Stanford: Stanford University Press, Trad. de Michael Metteer e Chris Cullens. 1990.].
- MCCORMICK, John. *The Victorian marionette theatre*. Iowa City: University of Iowa Press. Com Clodagh McCormick e John Phillips, 2004.
- MCCORMICK, John. *The italian puppet theater: a history*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company. Com Alfonso Cipolla e Alessandro Napoli, 2010.
- PASSOS, Alexandre. *Bonecos de Santo Aleixo: a sua (im)possível história. As marionetas em Portugal nos séculos XVI a XVIII e a sua influência nos títeres alentejanos*. Évora: Cendrev, 1999.
- SCHMIDT, Siegfried Johannes Empirische Literaturwissenschaft as perspective, *Poetics* (8): 557-568. 1979. [ed. ut.: *La comunicazione letteraria*. Milão: Il Saggiatore. Trad. de Carla Marelo, 1983]
- TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre ciência*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.
- URICCHIO, William. Convergence and diffusion: the struggle to re-define media practice at the dawn of the 21st century. In: URICCHIO, William & Kinnebrock, Susanne (eds.), *Media cultures*. Heidelberg: Universitätsverlag: p. 61-87, 2006.
- ZURBACH, Christine (ed.) *Teatro de marionetes: tradição e modernidade*. Évora: Casa do Sul, 2002.
- ZURBACH, Christine; FERREIRA, José Alberto; SEIXAS, Paula (eds.) *Autos, passos e bailinhos: os textos dos Bonecos de Santo Aleixo*. Évora: Casa do Sul, 2007.

A heurística de um Marionete¹, à maneira de Francis Ponge²

Philippe Choulet
Université de Strasbourg



Prólogo Primeiro (2016). Caixa do Elefante Teatro de Bonecos. Direção de Paulo Balardim. Foto de Gisele Knutez.

¹ A palavra “marionete”, ao longo do texto, restará com o sentido amplo designado pelo uso francês da expressão, referindo-se às formas animadas. N.T.

² Texto traduzido por Paulo Balardim, ator e encenador integrante da Caixa do Elefante Teatro de Bonecos (RS). Doutor em Teatro e professor de graduação e pós-graduação nas disciplinas de Teatro de Animação na UDESC.



Prólogo Primeiro (2016). Caixa do Elefante Teatro de Bonecos. Direção de Paulo Balardim. Foto de Gisele Knutez.



Iava o encanto das águas (2012). Cia. Lumiato Teatro de Formas Animadas, Brasília – DF. Direção de Alexandre Fávero. Foto de Diego Bresani.

Resumo: Neste artigo, tentamos descrever a gênese de uma pesquisa sobre os bonecos e as “descobertas” que resultam disto. Se, por um lado, a pesquisa é solitária, ela também é perpassada de múltiplas vozes. O primeiro problema é o de formular os problemas de modo novo. O segundo problema constitui-se em trazer conceitos adequados, às vezes à partir de sua própria cultura, às vezes através do dom de agarrar as boas ideias que passam: é necessário cultivar a arte do *Kairós*, do momento propício, da boa ocasião... O artigo apresenta, ao mesmo tempo, a ficção do monólogo interior, as reflexões metodológicas transcendentais e o processo de pesquisa propriamente dito.

Palavras-chave: Bonecos. Instruir. Aprender. Ética. Arte-terapia.

Abstract: In this article, we try to describe the genesis of a research on Puppet and the "discoveries" that result from it. If, on the one hand, research is a lonely process, it is also transpassed by multiple voices. The first problem is to formulate the problems in a new way. The second problem is to bring appropriate concepts, sometimes starting from their own culture, sometimes through the gift of grabbing good ideas that pass by: it is necessary to cultivate the art of *Kairos*, the right time, the good moment ... This article presents at the same time, the fiction of interior monologue, the transcendental methodological reflections and the research process itself.

Keywords: Puppet Theatre. Instruct. Learn. Ethic. Art Therapy.

Prefácio

Entregar um texto, um livro a uma publicação, a um editor, é entregar um resultado, um produto supostamente terminado, perfeito: não deixamos os andaimes ao entregar a casa. Silêncio sobre a gênese. Nietzsche: o que é perfeito não é suposto ter sido

feito... Não mostramos o *work in progress*, o esboço do trabalho, os processos de pesquisa, a heurística das ideias... Difícil presunção. Façamos uma exceção, uma vez que é precisamente de pesquisa que se trata. E também sabemos que os esboços são tão reveladores quanto os produtos acabados...

Existem vários tipos de pesquisadores e pesquisas. A forma dominante, na qual o modelo é científico, é aquela do laboratório dos Centros de Pesquisa. Há também o trabalho coletivo, feito da dialética intersubjetiva entre trabalho individual solitário e confrontação recíproca das hipóteses e descobertas (em um Colóquio, por exemplo)... Aqui será entregue apenas uma pesquisa pessoal - mesmo que o trabalho intelectual jamais seja completamente solitário: Existem em nós os livros, as idéias, os espetáculos, os encontros, logo, a sábia humanidade... Nossa interioridade é múltipla, à vários nomes (Nietzsche). Proust falou de um "*moi feuilleté*"³... Existe muita gente... Como investigamos na solidão?

Estas notas restituem um trabalho silencioso, privado, íntimo, secreto - no limite do indizível... Não se trata de dizer tudo, pois esta pretensão estaria condenada ao fracasso, devido à astúcia e à máscara de auto-consciência, que nunca dirá tudo, seja porque ela não se atreve, seja porque algumas intuições não são incluídas no discurso. Sartre disse, a partir das revelações da micro-física, que a observação sempre intervém sobre aquilo que é observado, transforma-o, modifica-o. A reconstituição deste trabalho subterrâneo é necessariamente ficção e artifício, como a cena de um crime. Certamente é necessário supor um pouco de inocência e franqueza... Nós podemos trabalhar apenas por aproximação e dedicar-nos essencialmente aos marcos e aos momentos decisivos. Um modelo de uma escrita deste tipo é a obra de Francis Ponge, *Méthodes*. Tento restituir um primeiro olhar, aquele das associações, das relações, das analogias e das diferenças, manter um pouco de distância, também. Primeiro olhar que expressa

³ Uma tradução literal seria "eu folhado", referência às várias camadas. N.T.

meu universo mental, intelectual e teórico, bem como o labirinto do meu método, apesar do risco de narcisismo (o "eu" é odioso quando se considera o centro, disse Pascal) ou de obscenidade ("colocar o traseiro sobre a cômoda", disse Genet).

Eu escolhi, para mostrar a lógica da pesquisa no campo da Marionete, expor o início do trabalho de descoberta ou de invenção de uma pesquisa sobre a arte-terapia, sobre o cuidado de outro homem e, portanto, de si mesmo... como outro, através da Marionete - um trabalho encomendado por amigos do Québec e que deverá ser entregue no final da primavera de 2016.

Eles me pedem um título e um argumento: o prescritor sempre coloca a carroça na frente dos bois, uma vez que, em última análise, supõe (*sic!* para o oxímoro) que já se descobriu, que já se sabe de antemão o que se vai contar, enquanto que, quando recebemos uma encomenda, somos sempre uma galinha em frente à uma faca, num momento de estupefação e de sideração (às vezes com uma vontade pessimista de desistir: Um nada parece uma montanha).

Como eu tenho que intervir duas ou três vezes, os títulos e argumentos que serão dados compõe um sistema. Eu tenho um título geral - que não requer trabalho: *O cuidado de si pelo Teatro de Marionetes*. Sabendo que eu me apoiarei sobre o Winnicott de *Jeu et Réalité*, o segundo título chega rapidamente: *O boneco como um objeto transicional*. No entanto, o terceiro título me escapa.

Eu digo "o título não requer trabalho", porque algumas descobertas não necessitam de busca por esta simples razão: O estado da mente é o resultado de anos de trabalho, de aprendizagem, de cultura, de leituras, de investigações. Pensamos isso de imediato, confiantes, obviamente. A obviedade é fácil, disse Descartes... Não existe feitiçaria para extrair temas genéricos, isso libera da intenção de conjunto - imaginemos Beethoven dizendo: "Bem, desta vez, uma Sinfonia"! Mas, entrar nos detalhes, sentir os problemas como novos e inéditos (mesmo que ninguém tenha tido o intento de ser um revolucionário, sem o novo, para que escrever bem?), trazer conceitos adequados, avançar gradativamente na escuridão,

eis que exige mais concentração e até mesmo um descentramento.

Começando a "agitar o frasco" (expressão de Céline), penso em Pascal e Nietzsche (1971, p. 199, § 277): É apenas no fim que encontramos o que devemos colocar no começo..., eu faço seguidamente a lista das virtudes necessárias, como um estóico em vias de admoestar, apenas para se preparar, como um esportista. Será necessário recomeçar de novo, a cada dia, porque na pesquisa, de uma vez por todas, não se começa (Spinoza e Bachelard contra Descartes). Mas eu tenho a experiência destes labirintos, eu sei que é necessário ser paciente: Eu sei que o fruto cairá da árvore em um momento ou outro, e se este não é o bom fruto, será um outro - mas tudo isso eu saberei no momento propício, ou bem mais tarde... Eu sei que minha mente é um "recurso bastante bom" para avançar na geleira das ideias: Eu tenho "pensamentos por trás" (Pascal), "pensamentos voadores" (Leibniz). Bachelard sempre me acompanha: A mente tem sempre a idade de seus preconceitos, a opinião é antiga, enquanto que a ciência está constantemente rejuvenescida, ela sempre recomeça. Deve ser isso, o desejo. Mas também é preciso de um pouco de modéstia para ser capaz de capturar as boas ideias que passam... A arte de kairós, do momento certo, da oportunidade certa... Como Pasteur disse, o acaso favorece apenas a mente preparada... E a paciência também, sob a forma de uma passividade ativa: Quando eu era estudante, tinha um pequeno livro verde, intitulado A espera das ideias, com um desenho de uma "tenda de ideias" na capa... Em confiança: a alma sempre pensa - Ainda Bachelard (1929, p. 5): "Não são as coisas que vêm para nos surpreender, mas é o espírito que constrói a sua própria surpresa e se prende ao jogo de perguntas". E da flexibilidade, da adaptação, da desconfiança de qualquer dogmatismo, pois algumas descobertas podem entrar em conflito com outras - e será necessário escolher. Goethe (1943), certa vez disse: "Quem persevera na sua busca, é levado cedo ou tarde a trocar de método", ou Norge (1990, p. 172): "Suficientemente trilhado! Como não encontramos o método certo, é necessário

escolher outro. Um método impróprio ainda parece melhor do que nenhum método. Você manca, mas você caminha”. Seguimos.

Nota: Coloco a ficção do monólogo interior entre as reflexões metodológicas transcendentais e a pesquisa propriamente dita... Este monólogo interior revela as condições de possibilidade destes pensamentos e, para assinalá-los, estarão sublinhados.

1. Encontrar um título

Esta é a primeira questão. Cuidado para não aborrecer. Atrair a atenção do público... a virtude aperitivo de uma chave, a virtude atrativo de um gancho (Pascal)⁴... para dar as chaves para os ouvintes, eu tenho que captar o interesse, encontrar algo simples, direto, fácil, evitar aquilo que é abstrato demais, o "transcendental" (refletimos sobre o fazer e não fazemos!). Vem-me rapidamente Montesquieu: "Como se pode ser persa?", questão de espanto, mesmo artificial, como uma fúria dissimulada. Essa é a minha matriz. Encontrar um conteúdo. Já tenho marionetes. Agora, como fazer para passar do "como" ao "marionete"? Penso no efeito do boneco sobre o sujeito, embora eu já saiba que o boneco não será mais do que um meio, um intermediário: Mostrar, mover, falar, revelar, sugerir, expressar, distrair, divertir... sim, mas eu estou longe da arte-terapia, muito genérico. Eu penso no cuidado, cura, resiliência, educação, formação, edificação, redirecionar, corrigir... mas muito formal, eu sei que não é o que quero dizer. Eu quero um termo que seja eletrochoque, que indique uma explosão de verdade na mente, porque afinal de contas, trata-se de uma auto-transformação. Sobretudo, não esconder a violência. Eu sei, com Nietzsche, que o pudor das origens (*pudenda origo*) é um truque de defesa da mente. Iniciar não seria mal. Mas muito formal ainda, pois o discurso e o *gestus* da marionete são mais complexos e variados. Então, surge instruir. A ver: Há tanto o lado formal (o instrutor, a iniciação) quanto o lado do conteúdo do verdadeiro conhecimento (fazer aprender). Além disso, a instrução é detestável hoje

⁴ *la vertu apéritive d'une clé, la vertu attractive d'un croc*

em dia, por isso é uma boa razão adicional para tomá-la (mas eu não esqueci os verbos anteriores, que serão incluídos). Então, eu tenho: Como podemos ser instruídos por um marionete? Bem, eu sinto falta de um grão de sal... porque assim, sente-se o professor e o instrutor... Eu penso na magia, magia branca, magia negra, estranheza dos efeitos, feitiços de bruxaria, e surge o diabo => como, diabo, podemos ser instruídos por um marionete? Ufa, eu tenho meu título (a ser validado).

2. Como ...

Começo pelo escolar... é meu hábito, minha dobra. Mesmo que eu saiba que não apresentarei, no dia, as coisas nesta ordem. Isso me dá uma estrutura básica, uma base, de onde eu poderei decolar, delirar, extravagar, passear... Como tem dois significados: de onde vem (origem, fonte) e de que maneira (o modo). O primeiro significado me perturba, inquieta-me: que trabalho! Eu puxo o fio da fonte: Por que os primitivos tiveram a ideia de usar recursos da animação (fantoques, bonecos, manequins, máscaras, totens articulados, etc.) para dizer verdades aos membros da comunidade? Eu digo "para dizer verdades", porque não trata-se apenas de contar histórias... Eu amo a frase de Walter Benjamin (1979, p. 297): "Podemos contar tudo para os homens, mas não podemos dizer-lhes nada"... De onde surgiu esta ideia para os homens? Pergunta para os marionetistas de hoje, de outra época,... Mas muito metafísica, que conduz ao abismo, não sendo a origem uma causa. Ela se permite pensar, sonhar, imaginar, mas ela não se deixa conhecer... A amplitude do trabalho me desencoraja - e esta talvez ainda não seja a questão a ser posta! Vejamos o segundo significado, a maneira, pois depois de tudo, se a marionete é uma maneira, um estilo, uma forma de in(ter)venção, uma mídia (como diria Mc Luhan), é porque ela parece responder a uma necessidade ou desejo (imediatamente, é uma primeira resposta para a questão da origem: Qual necessidade rege o uso da marionete?). Particularmente, eu gosto desta maneira, especialmente aqui, com a marionete! Sonhemos, viva

o brainstorming... Modo da mão, movimento da mão, jogo de mãos, prestidigitação (virtuosismo dos dedos), movimentos de mágica, torção (de espírito), envio de sinais, indicação (reenvio ao índice), manipulação, mãos limpas e mãos sujas... Eu selecionarei em seguida. Eu sei que o material revela coisas, esperemos que isso se decante, deixemos a massa repousar para crêpes... Em todo caso, eu vejo que existe um fio vermelho do *como até instruir...*

3. ... podemos ...

Eu não ficarei no básico, verei o que acontecerá: procurar é indutivo (do particular para o geral, ou melhor, do caso singular ao universal - sim, é verdade ... - melhor ainda , do dado ao imprevisível. É assim que Brecht o chamou, "teatro indutivo"). Jamais dedutivo (do geral para o específico - o teatro de tipos, o teatro burguês, previsível...). O verbo "poder", aqui, tem dois significados: um sentido físico (capacidade => a marionete pode realmente ensinar, ou não? Pode produzir este efeito, este evento? Eu gosto da idéia de evento, eu guardo-a) e um sentido moral (ela tem o direito? Ela é legítima para fazer isso? Aqui eu sinto o sabão na tábua: se a marionete é um boneco inerte, um mecanismo, como dar-lhe o direito de instruir?... como a criança e o animal, o boneco não é realmente um sujeito de direito (mas o adulto é um sujeito de dever!) - no entanto, é uma criatura menor a quem se tem deveres, ou melhor, através do qual devemos assumir suas responsabilidades, especialmente se for o cuidado. A ética está no horizonte, é bom, isso fecha o meu círculo problemático, isso me dá um programa). Eu sei que começarei pelo sentido físico, que é menos problemático, mais "real" e mais comprovado, já que, afinal de contas, é um fato que os homens usam marionetes para tratar (ou para alienar, mas este é o lado escuro da magia...). Além disso, esta ambivalência me leva à "nós" Quem é este "nós"? Obviamente, o espectador, saudável ou doente, pleno ou deficiente, sólido ou frágil, criança, adulto, velho, o que ainda sei? Mas, estou autorizado a permanecer lá, não posso estender este "nós" ao

próprio marionetista, ao fabricante de marionetes (mesmo aqueles que não são do meio: George Sand, Paul Klee, Georg Grosz, Nikolaus Harnoncourt, por exemplo), ao ilusionista do teatro? Dizer que viemos apenas tratar é também uma forma de influencia, de tornar dependente. Os médicos de Molière e Knock nunca estão longe... a questão terapêutica e a questão política se misturam, é a questão do público cativo, e eu os reuni sob a questão ética: o que estou fazendo quando eu digo que estou tratando por meio do ensinamento da marionete? Já posso ver a fertilidade da pista e dessa questão, mas eu me canso antes de ter que formular tudo isso, encontrar as palavras certas... Eu penso em Chaplin, a quem perguntamos: "Como você faz para encontrar todos estes *gags*? - O pensamento é sempre o de loucura ". É necessário dizer isso aos jovens investigadores, garantindo-lhes: a loucura é rara e distante, mas é verdade que o *ilinx*, a vertigem, às vezes é muito absorvente.

4. ... ser instruídos...

Aqui, eu sinto que vai ficar mais complexo... Por que, então, eu me detenho tanto a este ato, instruir? Porque a minha geração é a da "Instrução pública" pervertida agora em "Educação nacional". Principalmente, porque renunciamos à instruir para levar assistência educacional às famílias que relaxam sobre esta exigência. Sim, existe isso. Mas como eu faço um trabalho intelectual, as motivações subjetivas pesam pouco e não interessam para ninguém, especialmente porque elas são reacionárias. O que me interessa é aprender. Instruir é fazer aprender, às vezes os saberes (teórico e prático), às vezes, as habilidades (técnicas e práticas). Instruir é fazer entrar violentamente sementes de verdades nas mentes cheias de preconceitos (Eu repenso em Bachelard: o espírito da opinião é velho de seus preconceitos). É forçar a mente a se reformar, à mudar seu ponto de vista, à se deslocar... Eu penso em Kant, a segunda máxima do senso comum: pensar se colocando no lugar de qualquer outro (o que ele chama pensamento estendido). Ideia genial. Não uma invenção, mas uma descoberta, a da evidência

que está aqui, na nossa frente, que é óbvia e que não vemos, cegos que somos... E aqui eu sinto que tenho a minha pista principal: instruir é indicar o caminho da verdade, é orientar no pensamento, no conhecimento e no saber, na prática e na técnica (inventar sua marionete, sua máscara), é inverter a representação que, antes, eu tinha do mundo, das coisas e dos seres... Já está em Platão e na alegoria da caverna: obrigar, forçar o prisioneiro a virar a cabeça em direção ao verdadeiro. O segredo do que eu espero do teatro de marionetes está aí: ensinar-me o mundo e as relações humanas, ensinar este mundo - e não apenas me fazer apreciar a vista de um belo espetáculo estetizante... Instruir o espectador da era científica, diz Brecht. O teatro de marionetes seria capaz de me ensinar, à sua maneira, esses conhecimentos que são indispensáveis... não somente a minha cultura, mas a minha liberdade de pensamento, à educação do meu julgamento, a minha distância crítica frente aos outros homens e à realidade que nós devemos enfrentar? Quando eu digo "eu" eu penso em outro homem também, eu me considero como outro homem (que está em mim). Relembro a fórmula de Diderot: "divertir e instruir". Dirão-me "positivista" - bem, então, sim. Especialmente quando eu penso no poder infernal da superstição, da ignorância e dos manipuladores de todos os tipos (mais uma vez, o boneco pode ser alienante e todos os espetáculos de marionetas não são instrutivos - mesmo se eles são reveladores de alguns enganos ou dandismos ...). Eu vejo que a vantagem da instrução é que a noção funciona como um filtro crítico: eu expulso arte pela arte, o estetismo formal e dominante, mas também a neurose do conteúdo, da "mensagem". McLuhan tem razão, "meio é a mensagem", "a mensagem é o meio, mas, precisamente, não é a mensagem que é necessário cuidar (este é o erro dos stalinistas), é o meio, isto é, a forma, o estilo, a escrita, o sentido material plástico e gestual, o discurso poético, a presença, a intensidade, o ritmo, os personagens, as máscaras, etc. Pois, fiel ao pensamento alargado de Kant, vou tentar "colocar-me no lugar" de um paciente de arte-terapia: Então, o que ele faria com a masturbação estéril do

mundo dos dândis e dos conectados? A questão da instrução é ética (eu bem sabia que iria chegar lá), especialmente se é do cuidado que se trata. E nós não intervimos de nenhum modo no universo pulsional, nervoso, psíquico, imaginário e simbólico do outro. Um dos verdadeiros direitos humanos é o direito à verdade. Nada melhor do que a instrução pelo teatro e no teatro (ver e fazer, jogar e admirar, observar e fabricar).

5. ... por um marionete?

Em primeiro lugar, eu penso no paradoxo: por a marionete como um instrutor (mesmo que tenhamos conhecido instrutores que eram verdadeiros bonecos. E o mesmo com professores maternas e outros professores, hélas!) mesmo que saibamos muito bem que é um objeto inerte, não-vivo, uma coisa sem pensamento, que toma emprestado a palavra, um mecanismo articulado (além de, por vezes, possuir os fios visíveis!). Não é realmente a marionete que instrui, mesmo se ela nos revele alguma coisa: isso não seria mais do que a necessidade de objetos transicionais entre eu, o mundo e os outros... A marionete nos esconde outra coisa, ela é a cena, e teríamos que ver / mostrar a sala de serviço, os bastidores, a maquinaria. O boneco é um pretexto, uma tela que envia imagens E que serve de tela. Nós sabemos que, aquele que instrui, é o marionetista, ou melhor, é a sua arte, o seu discurso, o seu estilo... Nós sabemos, mas nós não queremos acreditar. Como ocorre com a morte: Vivemos como se fôssemos imortais... Então, eu preciso de um módulo intermediário entre o espectador, o marionete e o marionetista... O que faz com que eu creia ser instruído pelo marionete enquanto que é o manipulador que puxa os fios? O que produz este estranho efeito é a ilusão. Ah, este é o conceito que eu preciso. Pressinto muitos paradoxos. Há boas ilusões (o amor verdadeiro, a arte), que são ilusões lúdicas; existem más ilusões, elas são ilusões alienantes. Pior ainda, como posso ser instruído em / por uma verdade por meio da ilusão? Como pode a ilusão de ser um pilar do conhecimento? Para todos, a ilusão é o erro, o engano,

a astúcia traiçoeira, mas eis que agora ela tem uma positividade, ela é operatória, ela é uma condição do prazer e do conhecimento - bem como a perspectiva e a teoria das proporções na pintura...

O osso para roer está aqui: a ilusão é desvio. Este será o meu programa de trabalho. Não se pode lutar contra uma paixão a não ser por meio de outra paixão mais forte; só podemos lutar contra uma ilusão devastadora com outra ilusão, mais revigorante... Este trabalho de pesquisa inicial se limita a determinar caminhos e a organizar a lista de tarefas. Então, eu enfrento aqui, precisamente, a necessidade da arte-terapia - o problema universal do deficiente. Pensar em Joë Bousquet (1981, p. 25): "Na medida em que o aceita, o homem penetra na profundidade de sua natureza, que é a negação. Portanto, não seja você, se você não quiser estar perdido. (...) O desejo inerente a cada um dos seus atos "não ser o que eu sou." / "Conseguir enamorar-se de sua própria vida".

O segredo da ação / do efeito da marionete está no deslocamento imaginário do sujeito, no seio de um espaço transicional e dinâmico organizado por dois pólos, a marionete e o sujeito humano... Questão de utopia e de atopia: o espaço invisível (onde aparece o sentido) para além do objeto e do corpo do marionetista, espaço elusivo, imaginário e simbólico, mas muito eficaz (mais do que o espaço físico concreto). O espírito não tem lugar, não pode ser encontrado e, como Deus, está em todos os lugares. Conforme Valéry (1960, p. 814): "Quem olha para sua mão se vê estar ou agir ali, onde não está. Quem pensa, se observa naquilo que não é". A marionete permite ao sujeito que age/ que olha, deslocar-se para fora de si mesmo, sustentar uma outra posição/situação, descentralizar o seu próprio olhar. É uma ajuda para re-criar a si mesmo, deixando a patologia atrás de si - seja doente (patológico) ou saudável/normal (uma vez que também existe um normal patológico...). Última tarefa, portanto, a mais difícil: classificar as formas do normal e do patológico - Freud: o homem normal é aquele que aprende a amar e a trabalhar. A marionete é um concentrado de ética na medida em que orienta

o olho interior em direção ao essencial: aprender alguma coisa de verdadeiro, e ser transformado nisso, apaziguado, mais forte. Eu penso numa frase de Freud, recordando Spinoza: quando conhecemos, estamos além do amor e do ódio, porque estamos inteiros na investigação... (e na pesquisa!)

Rapsódia final

Eu me transporto ao final, no qual eu começo - a pesquisa deve ter um propósito. Finalmente (*sic!*), meu objeto é "positivo" no sentido de que ele não cultiva a ruim alegria da humilhação da consciência, que encontramos em Kleist e em Kantor. Alegria clássica, cínica, lógica e normal - é necessário começar por isso para entender alguma coisa graças à mecânica do boneco e ao seu poder de revelação.

Em contraste, a ideia da marionete como um objeto transicional para a arte-terapia é uma ideia otimista, é uma forma de lidar com os homens, uma maneira de esquecer por um instante as relações de poder para oferecer um "viver juntos" respeitoso do imaginário de cada um e do simbólico que nos liga a todos.

Eu vejo uma analogia entre o infinito do cuidado psíquico e o infinito da pesquisa das ideias para ajudar os homens (a ética como horizonte do pensamento): Sartre (Crítica da razão dialética), sobre os processos de diástole/sístole da sociedade (aumento/diminuição, produção e criação/destruição, entropia negativa/entropia) falou de totalização/destotalização e de retotalização do conhecimento, das experiências e da prática. Ideia muito precisa. A Marionete, como processo de produção de uma comunidade não exclusiva, quem acreditaria nisso?

Continua no Quebec...

REFERÊNCIAS

NIETZSCHE, Friedrich . *Par delà Bien et Mal. Œuvres Philosophiques Complètes*, T. VII, Paris: Gallimard, 1971, § 277, p. 199.

- BACHELARD, Gaston. *La valeur inductive de la relativité*. Paris: Vrin, 1929, p. 5.
- GOETHE, Johann. *Maximes et Réflexions, n° 551, trad. Bianquis*. Paris: Gallimard, 1943.
- NORGE, Les Cerveaux brûlés (1969), “*Pour la décision*”, Paris: Gallimard, coll. Poésie, 1990, p. 172.
- BENJAMIN, Walter, *Lettre du 16 juin 1939 à Bernard Brentano, Correspondance*. Paris: Aubier, 1979, T. 2, trad. G. Petitdemange, p. 297.
- BOUSQUET, Joë. *La Connaissance du soir (en-tête)*. Paris: Gallimard, coll. Poésie, 1981, p. 25. (A primeira citação está assinada por seu pseudônimo, Basile Sureau. A segunda citação provém de conversas privadas com Jean Paulhan - portanto, sem referência).
- VALÉRY, Paul. *Mauvaises Pensées et autres* (1942). Réed. dans *Œuvres de Paul Valéry*. Paris: Gallimard, coll. La Pléiade, T. II, 1960, p. 814.

L'heuristique d'une Marionnette, à la façon de Francis Ponge

Philippe Choulet

Université de Strasbourg

Résumé de l'article: On s'essaie à décrire la genèse d'une recherche sur les Marionnettes et les "trouvailles" qui en résultent. Or, si cette recherche est solitaire, elle fait se croiser de multiples voix. Le problème est 1° de formuler des problèmes un peu nouveaux ; 2° de faire venir des concepts adéquats tantôt à partir de sa propre culture, tantôt par le don d'attraper les bonnes idées qui passent : il faut cultiver l'art du *kairos*, du moment propice, de la bonne occasion... L'article présente à la fois la fiction du monologue intérieur, les réflexions méthodologiques transcendantes et le processus de recherche proprement dit.

Mots clés: Marionnette. Instruire. Apprendre. Ethique. Art-Thérapie.

Avant-propos.

Livrer un texte, un livre à une Revue, à un éditeur, c'est livrer un résultat, un produit censé être fini, parfait : on ne laisse pas les échafaudages en livrant la maison. Silence sur la genèse. Nietzsche : ce qui est parfait est censé ne pas être fait... On ne montre pas le *work in progress*, le travail de brouillon, les procédés de recherche, l'heuristique des idées... Difficile présomption. Faisons une exception, puisque c'est justement de recherche qu'il s'agit. Et nous savons aussi que les brouillons sont aussi *révélateurs* que les produits finis...

Il y a plusieurs types de chercheurs et de recherches. La forme dominante, dont le modèle est scientifique, est celle du laboratoire des Centres de Recherche. Il y a aussi le travail collectif, fait de la dialectique intersubjective entre travail individuel solitaire et confrontation réciproque des hypothèses et des trouvailles (dans un Colloque, par exemple)... Sera seulement livré ici une recherche personnelle — même si le travail intellectuel n'est jamais absolument solitaire : il y a en nous les livres, les idées, les spectacles, les rencontres, donc l'humanité savante... Notre intériorité est multiple, à plusieurs noms (Nietzsche). Proust parlait d'un "moi feuilleté"... Il y a du monde... Soit. Comment cherche-t-on dans la solitude ?

Ces notes restituent un travail silencieux, privé, intime, secret — à la limite de l'indicible... Il ne s'agit pas de tout dire, d'autant que cette prétention serait vouée à l'échec, en raison de la ruse et du masque de la conscience de soi, qui ne dira jamais tout, soit parce qu'elle n'ose pas, soit parce que certaines intuitions n'entrent pas dans le discours. Sartre disait, à partir des

révélations de la micro-physique, que l'observation intervient toujours sur ce qui est observé, le transforme, le modifie. La reconstitution de ce travail souterrain est nécessairement fiction et artifice, comme sur la scène d'un crime. Il faut évidemment supposer un peu d'innocence et de franchise... On peut juste travailler en approximation et se consacrer essentiellement aux points de repère et aux moments décisifs. Un modèle d'une écriture de ce genre est l'ouvrage de Francis Ponge, *Méthodes*. J'essaie de restituer un premier jet, celui des associations, des rapports, des analogies et des différences, des pas de côté, aussi. Premier jet qui exprime mon univers mental, intellectuel et théorique ainsi que le labyrinthe de ma méthode, et ce malgré les risques du narcissisme (le moi est haïssable quand il se prend pour centre, dit Pascal) ou de l'obscénité ("mettre son cul sur la commode", disait Genet).

Je choisis, pour montrer une logique de la recherche dans le domaine de la Marionnette, d'exposer le tout début du travail de découverte ou d'invention pour un travail sur l'art thérapie, sur le soin de l'autre homme et donc de soi-même... comme autre, par le biais de la Marionnette — commandé par des amis québécois, qui doit être livré à la fin du printemps 2016.

On me demande un titre et un argument : le prescripteur met toujours la charrue avant les bœufs, puisqu'il suppose finalement (*sic!* pour l'oxymore) que l'on a déjà trouvé, que l'on sait d'avance ce qu'on va raconter, alors qu'à la réception de la demande, on est toujours comme une poule devant un couteau, dans un moment de stupéfaction et de sidération (avec parfois une sombre envie de laisser tomber : un rien vous paraît une montagne).

Comme je dois intervenir deux ou trois fois, les titres et arguments à donner font système. J'ai un titre général — ce qui ne demande aucun travail: *Le soin de soi par le Théâtre de Marionnettes*. Sachant que je m'appuierai sur le Winnicott de *Jeu et réalité*, le second titre arrive *illico*: *La marionnette comme objet transitionnel*. En revanche, le troisième titre m'échappe.

Je dis que « le titre ne demande aucun travail » parce que certaines troupes ne demandent pas de recherche pour cette simple raison: l'état d'un esprit est la résultante d'années de travail, d'apprentissage, de culture, de lectures, de recherches. On y pense immédiatement, cela sourd de soi-même, cela va de soi. L'évidence est facile, disait Descartes... Il n'y a rien de sorcier à dénicher des thèmes généraux, cela relève de l'intention d'ensemble — imaginons Beethoven se disant: « Tiens, cette fois, une Symphonie » !... Mais entrer dans les détails, sentir des problèmes un peu nouveaux et inédits (même si nul n'est tenu d'être révolutionnaire, mais sans nouveau, à quoi bon écrire ?), faire venir des concepts adéquats, avancer dans le peu à peu de l'obscurité, voilà qui exige plus de concentration, et même une *décentration*.

En commençant à m'« agiter du bocal » (expression de Céline), je pense à Pascal et à Nietzsche (1971, p. 199, § 277): on ne trouve qu'à la fin ce qu'on devait mettre au début...), je me fais souvent la liste des vertus nécessaires, un peu comme un stoïcien en train de s'admonester, histoire de se préparer, comme un sportif. Il faudra recommencer sans cesse, chaque jour, car dans la recherche, on ne commence pas une fois pour toutes (Spinoza et Bachelard, contre Descartes). Mais j'ai l'expérience de ces labyrinthes, je sais qu'il faut être patient : je sais que le fruit tombera de l'arbre, à un moment ou à un autre, et que si ce n'est pas le bon fruit, ce sera un autre — mais tout cela, je le saurai au moment propice ou bien plus tard... Je sais que mon esprit est une « suffisamment bonne ressource » pour pouvoir avancer dans la banque des idées: j'ai des « pensées de derrière » (Pascal), des « pensées volantes » (Leibniz). Bachelard m'accompagne toujours: l'esprit a toujours l'âge de ses préjugés, l'opinion est vieille, alors que la science est constamment rajeunie, elle recommence sans cesse. Ça doit être ça, le *désir*. Mais il faut aussi un peu de *modestie*, pour pouvoir attraper les bonnes idées qui passent... l'art du *kairos*, du moment propice, de la bonne occasion... Comme dit Pasteur, le hasard ne favorise que les esprits préparés... Et de la *patience* aussi, sous la forme d'une passivité active: étudiant, j'avais un petit carnet vert, intitulé L'attente des idées, avec un dessin d'une «tente à idées» sur la couverture... De la *confiance*: l'âme pense toujours — Bachelard (1929, p. 5) encore: « Ce ne sont pas les choses qui viennent nous surprendre, mais c'est l'esprit qui construit sa propre surprise et se prend au jeu des questions». Et de la souplesse, de l'adaptation, de la méfiance envers tout dogmatisme, car certaines trouvailles peuvent entrer en contradiction avec d'autres — et il faudra choisir. Goethe (1943), cette fois: « Quiconque persévère dans sa recherche est amené tôt ou tard à changer de méthode », ou Norge (1990, p. 172): « Assez piétiné! Puisqu'on ne trouve pas la bonne méthode, il faut en choisir une autre. Une mauvaise méthode ressemble encore plus à la bonne que pas de méthode du tout. Tu boites, mais tu marches ». Allons-y.

N.B.: Je mets la fiction du monologue intérieur entre réflexions méthodologiques transcendantales et recherche à proprement parler... Ce monologue intérieur révèle les conditions de possibilité de ces pensées et pour les marquer, je les souligne.

§ 1. Trouver un titre.

C'est la première demande. Gare à ne pas ennuyer. Attirer l'attention du public... la vertu apéritive d'une clé, la vertu attractive d'un croc (Pascal)... pour donner des clés aux auditeurs, je dois capter l'intérêt, trouver un truc simple, direct, facile, éviter le trop abstrait, le «transcendental» (on réfléchit

sur le faire et on ne fait pas!). Me vient vite Montesquieu: « comment peut-on être persan? », question de l'étonnement, même factice, comme une colère feinte. Voilà ma matrice. Trouver un contenu. J'ai déjà marionnette. Passer du comment à marionnette, maintenant, comment faire? Je pense à l'effet du pantin sur le sujet, même si je sais déjà que le pantin ne sera qu'un biais, un intermédiaire: montrer, bouger, parler, révéler, suggérer, exprimer, distraire, divertir... oui, mais je suis loin de l'art-thérapie, trop général. Je pense à soin, guérison, résilience, éducation, formation, édification, redresser, corriger... mais trop formel, je sais ce n'est pas ce que je veux dire. Je veux un terme qui soit électro-choc, qui indique une irruption de la vérité dans l'esprit, car après tout, il s'agit d'une transformation de soi. Surtout ne pas cacher la violence. Je sais, avec Nietzsche, que la pudeur des origines (pudenda origo) est une des ruses défensives de l'esprit. Initier ne serait pas mal. Mais trop formel encore, car le discours et le gestus de la marionnette sont plus complexes et variés. Instruire me vient alors. A voir: il y a à la fois le côté formel (l'instructeur, l'initiation) et le côté contenu de savoir vrai (faire apprendre). En plus, instruire est honni aujourd'hui, c'est donc une bonne raison supplémentaire de le prendre (mais je n'oublie pas les verbes précédents, qui y seront inclus). J'ai donc: Comment peut-on être instruit par une marionnette? Bon, il me manque un grain de sel... car comme ça, ça sent le prof' et l'insti'... je pense à magie, magie blanche, magie noire, étrangeté des effets, sorcellerie des envoûtements, et le diable arrive => Comment diable peut-on être instruit par une marionnette? Ouf, j'ai mon titre (qui sera validé).

§ 2. Comment...

Je commence par le scolaire... c'est mon habitude, mon pli. Quand bien même je sais que je ne présenterai pas, le jour venu, les choses dans cet ordre. Cet élémentaire me donne un cadre, une base, d'où je pourrai décoller, délier, extravaguer, vagabonder... Comment a deux sens: d'où ça vient (origine, source) et de quelle manière (la façon). Le premier sens m'affole, m'inquiète: quel boulot! Je tire le fil de la source : pourquoi même les Primitifs ont-ils eu l'idée d'avoir recours aux marionnettes (pantins, poupées, mannequins, masques, totems articulés, etc.) pour dire des vérités aux membres de la communauté? Je dis « pour dire des vérités », car il ne s'agit pas seulement de raconter des histoires... J'aime la phrase de Walter Benjamin: « On peut tout raconter aux hommes, mais on ne peut rien leur dire »... D'où est venue cette idée aux hommes? Question à adresser aux marionnettistes d'aujourd'hui, d'ailleurs... mais trop métaphysique, menant à l'abîme, l'origine n'étant pas une cause. Elle se pense, se rêve, s'imagine, mais elle ne se laisse pas connaître... L'ampleur du travail me décourage — et ce n'est peut-être pas encore la question à poser!

Voyons le second sens, la manière, car après tout, si la marionnette est une manière, un style, une forme d'in(ter)vention, un média (comme dirait Mac Luhan) c'est bien parce qu'elle semble répondre à un besoin ou un désir (du coup, c'est une première réponse à la question de l'origine: quel besoin préside à l'usage de la marionnette ?). D'autant que j'aime bien manière, surtout ici, avec la marionnette! Rêvons, vive le brainstorming... façon de la main, tour de main, jeux de mains, prestidigitation (virtuosité des doigts de la main), tours de magie, tournure (d'esprit), envoi de signes, indication (renvoie à l'index), manipulation, mains propres et mains sales... je trierai ensuite, je sais que le matériau révèle des choses, attendons que ça se décante, laissons reposer la pâte à crêpes... En tout cas, je vois qu'il y a un fil rouge du comment à l'instruire...

§ 3. ... peut-on...

je ne lâche pas sur le scolaire, je verrai bien ce que ça donne : chercher est inductif (du particulier au général, mieux, du cas singulier à l'universel — si c'est vrai... —, mieux encore du donné à l'imprévisible, c'est ainsi que le nomme Brecht : “le théâtre inductif”), jamais déductif (du général au particulier — le théâtre de types, le théâtre bourgeois, prévisible...). Le verbe pouvoir ici a deux sens, un sens physique (capacité=> la marionnette peut-elle réellement instruire ou pas? Elle peut produire cet effet, cet événement? J'aime l'idée d'événement, je garde), et un sens moral (en a-t-elle le droit? Est-elle légitime pour ce faire? Là je sens le savon sur la planche: si la marionnette est un pantin inerte, un mécanisme, comment lui accorder un droit à instruire?... comme l'enfant et l'animal, le pantin n'est pas vraiment un sujet de droit (mais l'adulte est un sujet de devoir !) — en revanche, c'est une créature mineure envers qui on a des devoirs, ou plutôt par le biais duquel on doit accomplir son devoir, surtout si c'est du soin. L'éthique est à l'horizon, c'est bien, ça ferme mon cercle problématique, ça me donne un programme). Je sais que je commencerai par le sens physique, qui est moins problématique, plus “réel” et plus avéré, puisqu'après tout, c'est un fait, les hommes se servent des marionnettes pour soigner (ou pour aliéner, mais c'est le versant noir de la magie...). Et d'ailleurs cette ambivalence me mène au “on”: qui donc est ce “on”? Evidemment le spectateur, sain ou malade, complet ou invalide, solide ou fragile, enfant, adulte, vieillard, que sais-je encore? Mais suis-je autorisé à en rester là, ne puis-je pas étendre ce on au marionnettiste lui-même, au fabricant de marionnettes (même ceux qui ne sont pas du métier : George Sand, Paul Klee, Georg Grosz, Nikolaus Harnoncourt, par exemple), à l'illusionniste de théâtre? Dire qu'on vient soigner est aussi une manière d'emprise, de rendre dépendant. Les médecins de Molière et Knock ne sont jamais loin... la question thérapeutique et la question politique se mélangent,

c'est la question du public captif, et je les réunis sous la question éthique: que fais-je quand je dis que je soigne par le biais de l'instruction de la marionnette? Je vois bien déjà la fécondité de la piste et de cette question, mais je fatigue à l'avance de devoir formuler tout ça, trouver les mots adéquats... Je pense à Chaplin à qui on demandait: « comment faites-vous pour trouver tous ces gags? — En y pensant toujours jusqu'à la folie ». Il faudrait dire ça aux jeunes chercheurs, en les rassurant: la folie est rare et lointaine, mais il est vrai que l'ilinx, le vertige est parfois bien prenant.

§ 4. ... être instruit...

Là, je sens que ça va se corser... Pourquoi donc tiens-je tant à cet acte, instruire? Parce que ma génération est celle de l'«Instruction publique», dévoyée maintenant en «Education nationale», surtout parce qu'on a renoncé à instruire pour venir apporter de l'aide éducative aux familles qui lâchaient sur cette exigence? Oui, il y a de ça. Mais comme je fais un travail intellectuel, les motivations subjectives pèsent peu et n'intéressent personne, surtout qu'elles sont réactionnaires. Ce qui m'intéresse, c'est d'apprendre. Instruire, c'est faire apprendre, tantôt les savoirs (théoriques et pratiques), tantôt les savoir-faire (pratiques et techniques). Instruire, c'est faire entrer violemment des semences de vérités dans l'esprit rempli de préjugés (je repense à Bachelard: l'esprit de l'opinion est vieux de ses préjugés). C'est forcer l'esprit à se réformer, à changer de point de vue, à se déplacer... Je pense à Kant, la 2^e maxime du sens commun: penser en se mettant à la place de tout autre (ce qu'il appelle pensée élargie), idée géniale, pas une invention, mais une découverte, celle d'une évidence, qui est là, devant nous, qui crève les yeux et qu'on ne voit pas, aveugles que nous sommes... Et là je sens que je tiens ma piste principale : instruire, c'est indiquer la voie de la vérité, c'est orienter dans la pensée, la connaissance et le savoir, la pratique et la technique (inventer sa marionnette, son masque), c'est renverser la représentation que j'avais auparavant du monde, des choses et des êtres... C'est déjà dans Platon et l'allégorie de la Caverne: obliger, contraindre le prisonnier à tourner sa tête vers le vrai. Le secret de ce que j'attends du théâtre de marionnettes est là: m'apprendre le monde et les rapports humains, faire apprendre ce monde — et pas seulement me faire jouir à la vue d'un beau spectacle esthétisant... Instruire le spectateur de l'ère scientifique, dit Brecht. Le théâtre de marionnettes serait-il capable de m'apprendre, à sa manière, ces savoirs qui sont indispensables... pas seulement à ma culture, mais à ma liberté d'esprit, à l'éducation de mon jugement, à ma distance critique vis-à-vis des autres hommes et du réel que nous devons affronter? Quand je dis moi, je pense à l'autre homme aussi, je

me considère comme l'autre homme (qui est en moi). La formule de Diderot me vient: « divertir et instruire ». On me dira “positiviste” — eh bien, là, oui. Surtout quand je pense à la puissance infernale de la superstition, de l'ignorance et des manipulateurs de tous ordres (derechef, la marionnette peut être aliénante, et tous les spectacles de marionnettes ne sont pas instructifs — même s'ils sont révélateurs de certaines supercheries ou dandysmes...). Je vois que l'avantage de l'instruction est que la notion fonctionne comme un filtre critique: j'expulse l'art pour l'art, l'esthétisme formel et dominant, mais aussi la névrose du contenu, du “message”. Mac Luhan a raison, “medium is message”, “ le message, c'est le medium, mais justement, ce n'est pas le message qu'il faut soigner (c'est l'erreur des staliniens), c'est le medium, c'est-à-dire la forme, le style, l'écriture, le sens matériel plastique et gestuel, le discours poétique, la présence, l'intensité, le rythme, les personnages, les masques, etc. Car, fidèle à la pensée élargie selon Kant, j'essaie de “me mettre à la place” d'un patient de l'art thérapie: qu'aurait-il donc à faire avec la masturbation stérile du monde des dandies et des branchés? La question de l'instruction est éthique (je savais bien que j'allais y arriver), surtout si c'est du soin qu'il s'agit. Et on n'intervient pas n'importe comment dans l'univers pulsionnel, nerveux, psychique, imaginaire et symbolique d'autrui. Un des vrais droits de l'homme, c'est le droit à la vérité. Rien de mieux que l'instruction par le théâtre et dans le théâtre (voir et faire, admirer et jouer, observer et fabriquer).

5. ... par une marionnette?

D'abord, je pense au paradoxe: poser la marionnette comme instructeur (même si on aura pu connaître des instructeurs qui étaient de vrais pantins! et même chez les instituteurs et les professeurs, hélas!), alors que nous savons très bien que c'est un objet inerte, non-vivant, une chose sans pensée, à la parole empruntée, un mécanisme articulé (et en plus, parfois, les fils sont visibles!). Ce n'est donc pas la marionnette qui instruit vraiment, même si elle nous révèle quelque chose: ne serait-ce que le besoin d'objets transitionnels entre moi, le monde et les autres... La marionnette nous cache autre chose, elle est la scène, et il nous faudrait voir / montrer l'arrière cuisine, les cintres, la machinerie. La marionnette est un prétexte, un écran, qui envoie des images ET qui fait écran. Nous le savons, celui qui instruit, c'est le marionnettiste, ou plutôt son art, son discours, son style... Nous le savons, mais nous ne voulons pas y croire. Comme pour la mort : nous vivons comme si nous étions immortels... Il me faut donc un module intermédiaire entre le spectateur, la marionnette et le marionnettiste... Qu'est-ce qui fait que je croie être instruit par la marionnette alors que c'est le manipulateur qui tire les ficelles? Ce qui produit cet effet étrange, c'est l'illusion. Ah, voilà le concept dont j'ai besoin.

J'entrevois nombre de paradoxes. Il y a de bonnes illusions (l'amour véritable, l'art), ce sont des illusions ludiques; il y a de mauvaises illusions, ce sont des illusions aliénantes. Pire encore: comme puis-je être instruit dans / par une vérité par le moyen de l'illusion? Comment l'illusion peut-elle être une cheville ouvrière du savoir? Pour tout le monde, l'illusion est erreur, tromperie, ruse perfide, mais voilà qu'elle a une positivité, qu'elle est opératoire, qu'elle est une condition du jouir et du savoir — au même titre que la perspective et la théorie des proportions en peinture...

L'os à ronger est ici: l'illusion est détour. Ce sera mon programme de travail. On ne peut lutter contre une passion que par une autre passion plus forte; on ne peut lutter contre une illusion dévastatrice que par une autre illusion, plus roborative... Ce travail de première recherche se limite à la saisie des lieux et à la liste des tâches. J'affronte alors le besoin d'art-thérapie ici, précisément — le problème universel du handicap. Penser à Joë Bousquet: « Dans la mesure où il s'accepte, l'homme s'enfonce dans la profondeur de sa nature qui est négation. Ainsi, ne sois pas toi si tu ne veux être perdu. (...) Le souhait inhérent à chacun de tes actes "ne pas être ce que je suis". » / « Parvenir à se faire aimer de sa propre vie ».

Le secret de l'action / de l'effet de la marionnette est dans le déplacement imaginaire du sujet, au sein d'un espace transitionnel et dynamique organisé par deux pôles, la marionnette et le sujet humain... Question d'utopie et d'atopie: l'espace invisible (où apparaît le sens) au-delà de l'objet et du corps du marionnettiste, espace insaisissable, imaginaire et symbolique, mais très effectif (bien plus que l'espace matériel concret). L'esprit est sans lieu, introuvable et, comme Dieu, partout. Cf. Valéry (1960, p. 814): « Qui regarde sa main se voit être ou agir là où il n'est pas. Qui pense, s'observe dans ce qu'il n'est pas ». La marionnette permet au sujet agissant / regardant de se déplacer hors de lui-même, de tenir une autre position / situation, de décentrer son propre regard. Elle est une aide à la re-création de soi, laissant le pathologique derrière lui — qu'il soit malade (pathologique) ou sain / normal (puisqu'il y a aussi un normal pathologique...). Dernière tâche, donc, la plus rude: sérier les formes du normal et du pathologique — Freud: l'homme normal est celui qui apprend à aimer et à travailler. La marionnette est un concentré d'éthique, en ce qu'elle oriente le regard intérieur vers l'essentiel: apprendre quelque chose de vrai, et en être changé, apaisé, plus fort. Je pense à une phrase de Freud, rappelant Spinoza: quand on connaît, on est par delà l'amour et la haine, car on est tout entier dans l'investigation (et la recherche!)...

Rhapsodie finale.

Je me transporte à la fin alors que je commence — la recherche doit avoir

un but. Finalement (sic!), mon objet est “positif”, au sens où il ne cultive pas la joie mauvaise de l’humiliation de la conscience, qu’on trouve chez Kleist et chez Kantor. Joie classique, cynique, logique et normale — il faut bien commencer par ça pour comprendre quelque chose à la grâce toute mécanique du pantin et à sa puissance de révélation.

A l’opposé, l’idée de la marionnette comme objet transitionnel pour l’art-thérapie est une idée optimiste, c’est une manière de s’occuper des hommes, une façon d’oublier un instant les rapports de force pour proposer un “vivre ensemble” respectueux de l’imaginaire de chacun et du symbolique qui nous lie tous.

Je vois une analogie entre l’infini du soin psychique et l’infini de la recherche des idées pour aider les hommes (l’éthique comme horizon de pensée): Sartre (Critique de la raison dialectique), à propos des processus de diastole / systole de la société (augmentation / diminution, production et création / destruction, néguentropie / entropie) parlait de totalisation / de détotalisation et de retotalisation du savoir, des expériences et de la pratique. Idée très juste. La Marionnette comme processus de production d’une communauté non exclusive, qui l’eût cru?

La suite au Québec...

BIBLIOGRAPHIE

- NIETZSCHE, Friedrich . *Par delà Bien et Mal*, § 277, *Œuvres Philosophiques Complètes*, T. VII, Paris: Gallimard, 1971, p. 199.
- BACHELARD, Gaston. *La valeur inductive de la relativité*. Paris: Vrin, 1929, p. 5.
- GOETHE, Johann. *Maximes et Réflexions*, n° 551, trad. Bianquis. Paris: Gallimard, 1943.
- NORGE, *Les Cerveaux brûlés* (1969), “*Pour la décision*”, Paris: Gallimard, coll. Poésie, 1990, p. 172.
- BENJAMIN, Walter, *Lettre du 16 juin 1939 à Bernard Brentano, Correspondance*. Paris: Aubier, 1979, T. 2, trad. G. Petit demange, p. 297.
- BOUSQUET, Joë. *La Connaissance du soir (en-tête)*. Paris: Gallimard, coll. Poésie, 1981, p. 25. (La première citation est signée de son pseudo, Basile Sureau. La seconde citation est issue de conversations privées avec Jean Paulhan - donc sans référence).
- VALÉRY, Paul. *Mauvaises Pensées et autres* (1942). Rééd. dans *Œuvres de PaulValéry*. Paris: Gallimard, coll. La Pléiade, T. II, p. 814.

O Teatro de Animação e a pesquisa acadêmica:
um apanhado de apontamentos, desafios e dúvidas

Mario Piragibe

Universidade Federal de Uberlândia – UFU (Minas Gerais)



Sakurá (2015). Cia. Crias da Casa - Rio de Janeiro. Direção de Gabriel Naegle.
Foto de Marcelo Martins.



A farra do boi bumbá (2015). Os Ciclomáticos Cia. de Teatro - Rio de Janeiro. Direção Ribamar Ribeiro. Foto de Marcelo Martins.



Iava o encanto das águas (2012). Cia. Lumiato Teatro de Formas Animadas, Brasília – DF. Direção de Alexandre Fávero. Foto de Marcelo Martins.

Resumo: O artigo empreende uma discussão sobre alguns aspectos da pesquisa em Teatro de Animação conduzida atualmente no âmbito universitário. Faz inicialmente uma problematização sobre como o Teatro de Animação se configura dentro do ambiente acadêmico, para em seguida apresentar e comentar alguns desafios e impasses apresentados às pesquisas acadêmicas sobre Teatro de Animação no Brasil atual.

Palavras-chave: Teatro de Animação. Teatro de Formas Animadas. Pesquisa em Artes. Metodologia de pesquisa.

Abstract: This article proposes a discussion about some aspects of research in Puppet Theater currently conducted in the university. First it problematizes how Puppet Theater is configured within the academic environment, and then it presents and comments some challenges and dilemmas presented to academic research on Puppet Theater in Brazil today.

Keywords: Puppet Theatre. Research in Arts. Research Methodology.

*Não existe pesquisa sem criação,
e a criação sem pesquisa não é arte.*
José Antônio Sanches

Este artigo se propõe a apresentar algumas questões relativas ao estado atual da pesquisa sobre o Teatro de Animação no Brasil, ainda que busque não incorrer na imprudência de formular generalizações. Procurarei, ao longo das próximas páginas, apresentar discussões que tenho tido a oportunidade de observar, em minha

carreira de professor e pesquisador, em grupos de estudos, mesas de debates, avaliações de trabalhos de graduação e pós-graduação e colaborações com artistas. As questões que pretendo discutir perpassam a estética, a metodologia e mesmo a ontologia da pesquisa que vem sendo conduzida sobre o Teatro de Animação, num momento em que o recente processo de difusão do tema como objeto de pesquisa ainda não caracteriza um estágio de consolidação ou mesmo maturidade.

Ao longo dos últimos vinte e cinco anos, observamos a construção da continuidade na pesquisa acadêmica sobre o Teatro de Animação, que antes ocupava espaços em iniciativas mais localizadas, e em condições que serão de alguma forma abordadas mais adiante. A partir da linhagem de professores pesquisadores surgida na esteira das publicações e orientações da professora Ana Maria Amaral¹, a presença do Teatro de Animação (ou Teatro de Formas Animadas) nos cursos universitários foi se ampliando em um ritmo contínuo, ao ponto de estar presente em grande parte dos cursos universitários de Artes Cênicas ao cabo desse tempo². A entrada de professores especialistas em programas de pós-graduação resultou em dissertações, teses e outras publicações que contribuíram para a ampliação do debate sobre as formas e os significados das cenas com bonecos e objetos desde então. Outro ponto de virada observado nesse processo foi o surgimento da *Revista Móin-Móin*, no ano de

¹ O ano de 2016 marca os 25 anos da primeira edição do livro *Teatro de Formas Animadas* (1993), de Ana Maria Amaral. O livro é apoiado no material da tese de doutorado defendida em 1989 na Escola de Comunicação da USP. Amaral é reconhecida como a primeira brasileira a obter o título de doutora a partir de um trabalho sobre teatro de bonecos. Ana Maria foi orientadora de doutorado de artistas-professores-pesquisadores importantes para o atual contexto da pesquisa em Teatro de Animação, como Felisberto Sabino da Costa, Valmor Beltrame, Wagner Cintra e Tácito Borralho.

² Um levantamento feito no ano de 2016, coordenado pelo prof. dr. Valmor Beltrame, aponta que 21 instituições de ensino, entre universidades e Institutos de Educação, mantêm atividades relacionadas ao Teatro de Formas Animadas sob a forma de disciplinas, regulares ou optativas, e atividades de pesquisa e extensão. Aponta também as atividades de 27 professores pesquisadores atuantes dentro dos espaços das IES.

2005, que não apenas deu espaço ao pensamento emergente sobre o Teatro de Animação, mas estimulou a produção e a divulgação desse pensamento.

Este artigo, no entanto, buscará abordar os impasses, as contradições e os desvios de olhar oferecidos ao pesquisador das artes do Teatro de Animação, não tanto por entender que a sua atual situação o confronte com crises e impossibilidades, mas por acreditar ser da natureza do pesquisador ter o impasse como combustível; o problema como razão de ser. Desta forma, passo a abordar discussões sobre o estado atual da pesquisa em Teatro de Animação no Brasil, assentando-as sobre proposições que se formulam a partir de polarizações, quando não paradoxos.

Pesquisa acadêmica; pesquisa artística

A primeira questão a ser discutida é a que lida com a sugestão de que o impulso à pesquisa brasileira em Teatro de Animação surge na relação que esta estabelece com o ambiente acadêmico. Ainda que em diversos aspectos se trate de uma afirmação correta, no que se refere ao esforço de organização, divulgação e análise que empreende, esta não pode ser feita sem uma clara deferência à pesquisa que se conduz no interior de companhias e iniciativas artísticas, uma vez que estas são mais profundas e possuem maior potencial de visibilidade. Não é raro que trabalhos de pesquisa conduzidos dentro da academia se reportem às experiências das iniciativas artísticas, não apenas como impulso à reflexão ou com a finalidade do registro – fundamentais, por sinal –, mas buscando nessas iniciativas os saberes do Teatro de Animação.

É recorrente a fala de que a criação artística não pode prescindir do espírito e da prática pesquisadora, e aqui não nos referimos apenas ao desenvolvimento de novas propostas linguísticas e metodológicas, mas também – e talvez até mais – ao ato investigativo que envolve os processos de criação artística, desde o levantamento dos materiais de uma obra até a verificação sensível das propostas e efeitos. O artista em situação de criação seria, assim, imbuído de

um espírito de questionamento e atenção similar ao de um pesquisador em campo, posto que qualquer dessas abordagens tratará de acionar sistemas objetivos e sensíveis de percepção e inferência. Mesmo reconhecendo que o processo de criação artística apresenta um potencial evidente do que Zamboni (1998) identifica como especulação, ou seja: o empirismo pouco sistematizado como método, há que reconhecer que a pesquisa em arte aciona saberes e percepções que são próprias ao campo de conhecimento que esta ocupa. Como o próprio Zamboni reconhece:

[...] a arte não só é conhecimento por si só, mas também pode constituir-se num importante veículo para outros tipos de conhecimento humano, já que extraímos dela uma compreensão da experiência humana e dos seus valores (*op. cit.*, p.20).

Ou seja: ao compreendermos a arte como meio de percepção e expressão do mundo, não podemos desconsiderar os próprios mecanismos sensíveis da criação e recepção artísticas como elementos da metodologia necessária à produção e à sistematização dos seus saberes.

Ainda assim, há que compreender a existência de uma distinção entre a pesquisa que se produz dentro do ambiente acadêmico e o ato criador em si, que visa, quase exclusivamente, ao resultado artístico. A ausência dessa clareza, sobretudo quando se manifesta em meio a processos de pesquisa acadêmica, gera alguns equívocos e discussões, que de certa maneira dão o tom do estágio de maturidade por que passa a nossa pesquisa em artes.

[...] é preciso reconhecer que o lugar dos pesquisadores, que não está divorciado dos criadores, tem suas particularidades, dado que a função da pesquisa acadêmica é produzir novos olhares sobre os objetos artísticos, sobre suas histórias, seus procedimentos e, finalmente, sobre suas conexões com outras práticas culturais (CARREIRA, 2012, p. 16-7).

A proximidade de condição verificada entre o ato de criação e de pesquisa, os esforços recentes para o reconhecimento da área das artes junto às instituições gestoras e fomentadoras da pesquisa no Brasil, e mesmo o perfil dos pesquisadores em atividade, em sua imensa maioria o de pessoas com aspirações e práticas artísticas, contribuem para que tal questão se constitua numa advertência recorrente e sempre necessária na condução da pesquisa acadêmica.

O Teatro de Animação possui diversas características, tanto em seus aspectos mais tradicionais quanto os mais contemporâneos, nos quais a heterogenia técnico-linguística e o emprego de tecnologias diversas evidenciam ações e disposições experimentais que indagam os modos de fazer e perceber o teatro na contemporaneidade, os modos de criação e de formação do artista dedicado à linguagem.

Além disso, o Teatro de Animação propõe diversas interfaces com variadas expressões artísticas, e com campos de conhecimento e técnicas tais como a Física, a Engenharia, a Robótica, a Nanotecnologia e a Mecatrônica, que permitem ampliações e cruzamentos entre saberes. Isto se deve em grande parte à importância que o Teatro de Animação dá à performatividade do objeto, do intérprete construído, da reformulação da presença do ator no diálogo que a cena estabelece com o inanimado. E, assim, são abordados temas que aparecem muito pouco em outras pesquisas sobre o teatro, posto que o Teatro de Animação faz surgir discussões sobre o emprego e as diversas formas de construção das suas estruturas performativas, aborda a expressividade específica dos materiais, precisa tratar dos mecanismos físicos de percepção e produção de efeitos, e não pode se esquivar das contribuições das diversas tecnologias e materialidades da cena.

E, assim, há uma afirmação da qual não podemos nos esquivar, apesar de esta soar como uma obviedade infantil: não há na universidade brasileira espaço ou recursos que possam sequer igualá-la à produção de experiências, materiais, técnicas e pensamento que ocorre nas companhias e iniciativas artísticas conduzidas neste momento no Brasil. E isto não é verdade por causa da insuficiência de recursos, da juventude do campo ou das vilezas da administração

acadêmica, mas por causa da riqueza dos processos conduzidos no interior das companhias que, se nem sempre são devidamente registrados e sistematizados, poderiam contar com a colaboração de pesquisadores para tal. Da mesma forma, seria interessante aos jovens pesquisadores universitários que buscassem voltar seus olhares à produção de materiais e pensamentos que ocorre dentro das companhias. Na qualidade de membro de companhias artísticas e de integrante da universidade, tive a oportunidade de atestar a existência de uma cisão entre quem se diz fazer e quem se diz pensar o Teatro de Animação no Brasil (como se tal distinção fosse viável). Essa separação me entristece e se mostra como um empecilho real a desenvolvimentos muito interessantes, posto que associações entre companhias e universidades, tanto as históricas (Grupo Giramundo Teatro de Bonecos; Grupo Casulo BonecObjeto) como as mais recentes (Cia. PeQuod Teatro de Animação; Cia. Teatro Lumbra de Animação), se mostraram proveitosas em diversos aspectos, apesar de mesmo os exemplos citados dizerem respeito às experiências que não se desenvolveram sem dificuldades ou terem explorado amplamente as suas possibilidades.

A pesquisa sobre a prática e a prática como pesquisa

André Carreira identifica que a atual pesquisa em Artes Cênicas no Brasil presenciou uma transferência temática que antes privilegiava a análise dramaturgica e seus meios de produção para um tipo de estudo que aborda a “cena como prática” (2012, p. 21). Isto não indica apenas a emergência de uma valorização da efemeridade espetacular como objeto de estudo, mas também aponta para um modo de pesquisar que considera os processos subjetivos advindos das experiências do pesquisador-artista como potência de produção de conhecimento. O consequente “estreitamento da distância entre pesquisador e objeto” (*op. cit.*, p. 22) que essa postura solicita oferece perigos aos menos atentos ou experientes, entre os quais posso mencionar a parcialidade de visão, a ausência de criticidade sobre o objeto e até

mesmo a incapacidade de percepção dos contextos nos quais certas manifestações se inscrevem. Não são raros os trabalhos de pós-graduandos em Artes Cênicas que, por abordarem processos vivenciados pelos próprios pesquisadores, não conseguem libertar-se de um tom de apologia acerca das experiências ou cujos processos e descobertas descritos já foram amplamente vividos e descritos em diversas outras ocasiões.

Ainda assim, não se pode ignorar que a experiência da arte e na arte constitui uma epistemologia própria, que aciona saberes mediados pela subjetividade, e que hoje em dia nem mesmo as áreas das Ciências Exatas e Naturais ignoram as imbricações entre sujeito e objeto de conhecimento, como muito bem postulam pensadores como Boaventura de Souza Santos (1991) e Maria José Contreras (LORENZINI, 2013).

Aliás, Contreras identifica o corpo como sendo um lugar de conhecimento, e apresenta a noção de “prática como pesquisa” (*idem*) na qual

Las preguntas o motivaciones iniciales sólo puedan ser contestadas mediante la práctica. Esto implica que, si bien los aspectos conceptuales y la reflexión crítica están presentes, lo crucial sigue siendo la práctica (op. cit., p. 76).

A prática investigativa em Artes é erigida sobre um terreno instável, posto que solicita ao estudioso uma postura de maior proximidade diante de seu objeto, acionando características do trabalho do artista, mesmo compreendendo a necessidade da produção de um olhar questionador e crítico. Carreira formula com certa clareza o problema:

O problema estaria colocado em como ocupar esses espaços universitários e produzir pesquisa no campo das artes cênicas preservando os elementos estruturais do saber artístico? Como realizar uma tarefa que nos coloca, inevitavelmente, em dois lugares de forma simultânea, sem esquivar essa contradição?

Sobre a pesquisa feita em Teatro de Animação, creio haver ao menos duas observações interessantes a serem feitas no que se refere à prática como pesquisa e à mediação do corpo no processo investigativo.

A primeira parece estar intimamente ligada às discussões conduzidas no tópico anterior, referente ao caráter por vezes empírico e instrumental da construção dos saberes técnico-materiais do Teatro de Animação. Tratamos de um tipo de teatro no qual os resultados das investigações com substâncias e estruturas de construção e apresentação reverberam inapelavelmente sobre os diversos elementos de construção da cena. Lidamos com um teatro no qual as investigações feitas em termos de escolha de materialidades e modos de apresentação são determinantes para o encaminhamento de seus sentidos e estruturas. Roman Paska ajuda a esclarecer a questão:

Não escrevemos *para* o teatro de bonecos. Escrevemos *o* teatro de bonecos. Como na história do homem no paraíso terrestre, todas as nossas peças de bonecos começam na argila (PASKA, 1994, p. 63 – *grifos meus*).

Assim como Paska compreende que a dramaturgia para o seu teatro inclui os processos de construção e apresentação dos bonecos, da mesma maneira os saberes do Teatro de Animação compreendem os mais diversos fazeres a ele associados. Isto equivale a dizer que, muitas vezes, os materiais escolhidos, as estruturas usadas, as empunhaduras e relações entre atores e bonecos em cena podem passar despercebidos. Como negar, por exemplo, que a linguagem da PeQuod Teatro de Animação se assenta sobre o recurso de anexar rodas aos balcões de manipulação, permitindo os deslocamentos de pontos de vista, a dinâmica de edição e as cenas simultâneas que marcaram a companhia em espetáculos como “Sangue bom” (1999), “Filme *“noir”* (2003) e “Peer Gynt” (2006)?

A outra questão repousa justamente sobre o reconhecimento do sujeito e do corpo como lugar do conhecimento, e aqui permito-me tratar não apenas da epistemologia teatral, mas da prática teatral.

Parece que a pesquisa em Teatro de Animação começa a com-

preender a importância do ator para a articulação dos seus saberes práticos e entender que, ainda que a atenção da cena possa – e deva! – estar centralizada nas materialidades apresentadas, é o ator do teatro de animação quem articula os sentidos da cena, compondo-a e direcionando a sua narrativa. Isto implica dedicar atenção aos processos perceptivos mobilizados por este, bem como levar a sua atenção para os seus modos de trabalho e formação. As próprias ampliações das noções de manipulação e animação, que serão abordadas mais adiantes, exemplificam a importância da ação e da experiência do sujeito para os conhecimentos do Teatro de Animação.

A necessidade e a impossibilidade do específico

Muitos entre os que se lançam nos estudos do Teatro de Animação o fazem, claro, por interesse. Esse interesse pode desdobrar-se até níveis de relação que vão desde a curiosidade ao fascínio, e em grande parte pelo entendimento de que se está diante de um teatro que apresenta traços de distinção evidentes e específicos. O exercício da formulação de proposições que digam respeito apenas ao Teatro de Animação ou que identifiquem os tais *traços distintivos* pode ser, sobretudo nos tempos que correm, trabalhoso e frustrante ao estudioso mais atento.

Tillis, Jurkowski e alguns outros autores³ se dedicaram em parte a formular definições que pudessem dar conta do que seria o teatro de bonecos e como ajustar tais definições às transformações que este sofreu ao longo das últimas décadas. O que se verifica nesses exercícios é, primeiramente, a percepção de que as definições anteriores perderam validade na medida da ampliação das possibilidades de expressão e reconhecimento do Teatro de Animação. Em segundo lugar, o que se percebe é justamente o esforço pelo alargamento do campo de manifestações que podem ser compreendidos como Teatro de Animação.

³ Percebemos esses esforços em obras variadas. Tillis (1992) dedica uma obra a discutir uma proposta de estética para o teatro de bonecos e menciona as propostas de Bill Baird, Paul McPharlin, e Sergei Obrastzov, entre outros. No Brasil, é importante a contribuição de Ana Maria Amaral (1993; 1997).

O principal resultado desse fluxo de discussões sobre a distinção do Teatro de Animação é que é cada vez mais complicado identificá-lo de forma eficiente e clara. O Teatro de Animação é, como grande parte das práticas e domínios artísticos do nosso tempo, algo cuja definição escapa e pode ser refundada a cada nova experimentação.

Se imaginarmos, por exemplo, que o traço distintivo do Teatro de Bonecos seria o emprego de bonecos, esbarraríamos primeiramente no problema da definição do que seria boneco nos dias que correm, e de como essa definição escaparia às materialidades empregadas em outras formas que não sejam de animação. Outro argumento recorrente é o do emprego de elementos inanimados como personagens em uma trama dramática. Ora, assim o argumentador teria que enfrentar as próprias reformulações contemporâneas de personagem e drama, antes de atestar que nem sempre o que se apresenta sobre a cena do Teatro de Animação é inanimado. Jurkowski ainda menciona que “[...] os objetos que falam e se apresentam fazem uso temporal de fontes vocais e motoras que se encontram fora do objeto” (*apud* TILLIS, 1992, p. 25. *tradução minha*), e as definições de Baird e McPharlin trazem para a equação o ator, ao mencionar a importância do “esforço humano” (*op. cit.*, p. 17. *tradução minha*) na caracterização do Teatro de Bonecos.

Assim, é interessante ressaltar que o Teatro de Animação ocupa um espaço específico na percepção das pessoas, ainda que o esforço de uma definição articulada seja pouco recompensador. Parece ser mais fácil reconhecermo-nos diante do Teatro de Animação como fenômeno do que formular seus fundamentos. Tillis arremata que o boneco

[...] indubitavelmente conjura uma ideia definitiva na mente de todos; afinal, quase todo o mundo já assistiu, uma vez ou outra, alguma peça de bonecos, ou já ouviu o termo boneco como metáfora para descrever pessoas em determinadas circunstâncias na vida (*op. cit.*, p. 16, *tradução minha*).

O conselho que esta proposição encerra, ou seja: o de que o Teatro de Animação é um fenômeno passível de reconheci-

mento, independente das dificuldades que se possam enfrentar no esforço de reduzi-lo a uma definição, orienta a perspectiva da sua aproximação teórica, mas desobriga o pesquisador a enfrentá-la. E, talvez, um dos maiores motivos dessa necessidade esteja nas aparentes contradições que espero que o leitor tenha encontrado neste artigo. Refiro-me à questão terminológica, ou seja: o uso aparentemente indiscriminado dos termos Teatro de Animação, Teatro de Bonecos, Teatro de Formas Animadas, que, de fato, são tentativas de identificar termos semelhantes, mas não idênticos, de acordo com contextos e autores.

Farei aqui uma abordagem mais breve do que o ideal, dadas a amplitude e a importância da discussão. Pois bem: a busca por alguma terminologia comum é fundamental para a definição do nosso campo de estudos, mas esta não pode se dar em desconsideração dos diferentes empregos. Por exemplo: ainda que pareça – a alguns – correta a afirmação de que a noção de Teatro de Animação é cunhada a partir de uma recente ampliação das possibilidades do Teatro de Bonecos, e que assim seria correto entender o Teatro de Bonecos com uma parte do Teatro de Animação, parece pouco adequado empregar o termo Teatro de Animação para manifestações ligadas a determinadas tradições ou formatos anteriores a essa ampliação. Deve-se, também, levar em consideração a terminologia empregada por historiadores e teóricos dedicados ao Teatro de Bonecos.

Outra discussão a ser feita refere-se aos significados que os termos adquirem de acordo com o idioma em que são empregados. No Brasil, o termo “boneco” refere-se às materialidades apresentadas dramaticamente cujas formas figuram ou remetem mais claramente às formas humanas ou animais, de modo que termos como “forma animada”, “figura” e “objeto” abordam as experiências com abstrações e experimentações formais com mais sucesso. Já o termo inglês *puppet* é empregado independente das qualidades figurativas do objeto. O francês emprega o termo *marionnette* com relativa liberdade, ainda que termos como *théâtre de figures* ou *forme animée* possam ser encontrados. O inglês

ainda possui o termo *puppetry*, que determina as práticas relativas às artes da animação, sem a necessidade da associação direta ao teatro, como ocorre em outros idiomas.

Não é necessário alongar-me na explicação de que a escolha terminológica influi grandemente sobre os entendimentos e as práticas de uma determinada técnica ou arte. Cabe advertir que o enfrentamento da discussão acerca da clareza terminológica define uma pesquisa cuidadosa.

Mas para que serve uma definição?

Seguindo o problema discutido no tópico anterior, evoco a memória do leitor que teve a oportunidade de frequentar mostras e encontros de Teatro de Bonecos, Teatro de Animação ou de Formas Animadas. Mesmo nos dias que correm, não é exatamente uma tarefa fácil esquivar-se de uma roda de conversa ou um comentário informal no qual alguém se refira a uma apresentação ou proposta de modo desairoso sob a alegação de que o visto não se trata de teatro de bonecos ou de animação, ou de formas animadas. E aqui tocamos num ponto que parece interessante ao devido ajuste de percepção necessário ao pesquisador, qual seja: qual seria a validade de uma definição quando nos propomos a estudar o Teatro de Animação?

Estive comentando justamente o quanto o campo do Teatro de Animação padece de uma definição precisa e abrangente, e de como o seu caráter heterogêneo solicita o emprego de definições provisórias, contextuais. Seria, assim, fácil encaminhar o pensamento no sentido de dizer que a discussão sobre as definições no Teatro de Animação são inférteis e fazem pouco mais que reduzir o alcance das discussões sobre o que é fruto de criação artística e que, portanto, este teatro não pode ser pautado por enquadrar-se nesta ou naquela modalidade espetacular.

De fato, empregar o critério do que se parece mais ou menos com o Teatro de Animação para conferir valor a uma apresentação pode não ser o caminho mais recomendável para a apreciação de uma obra artística. No entanto, o esforço pela cunhagem de defini-

ções que sejam claras e densas para os processos e manifestações do Teatro de Animação é fundamental e se constitui num dos grandes desafios da pesquisa conduzida hoje em nosso país.

A instituição de um vocabulário que seja comum ou reconhecível e o esforço de buscar definições que reconheçam as manifestações mais tradicionais, ao mesmo tempo em que dão entendimento e sentido de pertencimento às transformações mais recentes, são atitudes que consolidam a identidade do nosso Teatro de Animação, que erigem um canal de comunicação entre criação artística e produção de pensamento, e que adensam e trazem à consciência os modos de fazer e pensar.

É flagrante o quanto a inadequação vocabular produz equívocos que reverberam sobre os entendimentos e as escolhas objetivas no âmbito da criação e do ensino. A superação de problemas como esse exige tenacidade, atenção e alguma coragem por parte do pesquisador. Carreira postula que “[...] fazer pesquisa implica experimentar um atrito com a tradição” (2012, p. 29). Da mesma forma que é verdadeiro o entendimento de que esse “atrito” não implica forçosamente rejeição, é também importante ressaltar o perigo de apoiar-se confortavelmente sobre uma definição sem uma verificação da sua eficácia e abrangência. Passo, assim, a comentar uma das escolhas que conduzem a equívocos como os que mencionei.

A questão etimológica

A busca pela definição de um determinado termo em contextos específicos é usualmente feita com o auxílio das raízes etimológicas da palavra, e, muitas vezes, verifica-se que esse tipo de análise é conduzido com vistas a encerrar a discussão sobre a definição dos conceitos. Este problema, particularmente verificado em estudos dedicados ao Teatro de Animação, incide sobre termos que, além de apresentarem as naturais alterações de leitura apontadas ao longo do tempo, encontram-se, muitas vezes, no centro das principais transformações da arte da animação.

Refiro-me aqui a termos como: “boneco”, “animar”, “animador”, “manipular”, “manipulador”.

O marionetista e pesquisador norte-americano Steve Tillis (1992) faz referência à etimologia empreendido por historiadores importantes como Bill Baird e Paul McPharlin na tentativa de definição de boneco, e atesta o seguinte:

Não se pode, no entanto, esperar que a etimologia explique o significado de uma palavra em seu uso integral e atual, devido às transformações linguísticas e práticas que ocorrem com o tempo (TILLIS, 1992, p. 16 – *tradução minha*).

Tillis prossegue apontando que buscar no senso comum ou na origem dos termos uma definição que dê conta com precisão e amplitude daquilo que podemos hoje em dia compreender como boneco teatral produz uma deriva perigosa à avaliação das funções e qualidades das materialidades que conduzem as narrativas cênicas no Teatro de Animação. O pesquisador defende que o ponto de partida para o estudo do boneco seria o fenômeno teatral, que forneceria o contexto necessário para o levantamento das suas definições e funções.

Outro caso exemplar relaciona-se ao termo “animar” ou “animador”. A já repisada aproximação etimológica do trabalho do artista de apresentação do Teatro de Animação com a insuflação da alma rende boas metáforas e não se afasta de um entendimento eficaz da tarefa. No entanto, não se pode ignorar que, entre as diversas maneiras de conferir relevância dramática às materialidades ligadas ao Teatro de Animação, nem todas se envolvem com a produção de uma ilusão de autonomia existencial, tampouco relacionam-se com princípios anímicos ou buscam referir-se a planos de existência menos tangíveis, como pode ocorrer em algumas formas tradicionais de teatros de sombras, por exemplo. A definição do termo “animar” feita a partir da etimologia apresenta um perigo especial, pois que, por ser razoavelmente eficiente na descrição de alguns casos, e não para outros, oferece o risco de ignorar ou mesmo segregar manifestações que não correspondem ao encaixe da definição.

Combustíveis de pesquisa

Mesmo as questões aqui apresentadas não se propõem a resumir os desafios do campo de estudos, mas apresentar discussões que passam a minha experiência de modo a impulsionar a curiosidade e a discordância. Ao longo dos últimos seis anos, estando à frente de um grupo de estudos com estudantes e artistas no Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, entendi que a pesquisa não se dá apenas por meio da tenacidade da observação dos programas de trabalho – e de financiamento –, mas na dinâmica às vezes tateante da perscrutação dos desejos, na aceitação das parcerias não planejadas, no gerenciamento precário do tempo, na simples vontade de fazer teatro.

O pesquisador brasileiro, sobretudo o pesquisador em Artes, vive o dilema da busca por um rigor metodológico numa área de conhecimento que faz se fenderem os sistemas epistemológicos estabelecidos, ao mesmo tempo em que convive com a descontinuidade dos programas, os espaços precários e a sobrecarga de trabalho. Esse panorama estabelece condições específicas para a condução do trabalho da pesquisa, que deve ser levado adiante.

REFERÊNCIAS

- CARREIRA, André. Pesquisa como construção do teatro. In: TELLES, Narciso (org.). *Pesquisa em Artes Cênicas: textos e temas*. Rio de Janeiro: e-papers, 2012, p. 15-33.
- LORENZINI, María José Contreras. La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Poiésis*. v. 1, n. 21-22. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos da Arte da UFF, 2013, p. 71-86. Disponível em: < <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis21-22/dossie2-02-contreras.pdf>>, Acesso em 22 de agosto de 2016.
- PASKA, Roman. Pensée-marionnette, esprit-marionnette: un art d'assemblage. Revista *PUCK – La marionnette et les autres arts*, anné 4, n. 8. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1994, p. 63-66.

- PIRAGIBE, Mario Ferreira. *Manipulações: entendimentos e usos da presença e da subjetividade do ator em práticas contemporâneas de teatro de animação no Brasil*. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), Centro de Letras e Artes (CLA), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Rio de Janeiro.
- TILLIS, Steve. *Toward an aesthetics of the puppet*. Puppetry as a theatrical art. New York: Greenwood Press, 1992.
- ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores Associados, 1998.

Teatro Científico: la transposición dramática de un conflicto cognitivo

Horacio Tignanelli

Compañía Teatral Ad Hoc – Buenos Aires (Argentina)



Croquis (1998). Compañía Teatral Ad Hoc. Dirección de Horacio Tignanelli. Foto de Mauro Foli.



Croquis (1998). Companhia Teatral Ad Hoc. Direção de Horacio Tignanelli. Foto de Conrado Kurtz.



Lucifer en su justa medida (2011). Companhia Teatral Ad Hoc. Direção de Horacio Tignanelli. Foto de Luiz André Cherubini.

Resumen: En este brevísimo artículo, se desarrollan algunas pistas para elaborar piezas de teatro científico con técnicas propias del teatro de animación, en particular para el público infantil. En el planteo general, se brindan referencias teóricas básicas e indicios para tanto la dramaturgia como para la puesta en escena, fundadas en la experiencia del autor en este tipo de propuesta teatral, de la que también se da una acotada semblanza. Se explicitan, por último, los puntos centrales para el desarrollo del hecho teatral y los elementos correspondientes que le dan la forma buscada.

Palabras-clave: Teatro Científico. Ciencia y arte. Transposición dramática.

Abstract: In this brief article some clues are developed in order to produce scientific theater plays with puppet theatre techniques, particularly for young audiences. In general, the theoretical references and indications, useful for both playwriting and staging, are based on the author's experience in this type of theater, which is also briefly mentioned. Finally I make explicit the central points for the development of theatre and the corresponding elements that give it the desired shape.

Keywords: Scientific theatre. Science and art. Dramatic transposition.

Al relacionar teatro y ciencia, posiblemente las obras que se evocan primero son *La vida de Galilei* (1939, primera versión), de Bertolt Brecht (1898–1956), *Los físicos* (1962), de Friedrich Dürrenmatt (1921–1990), o *El caso Oppenheimer* (1966), de Heinar Kipphardt (1922–1982). No es casual que las tres obras atiendan a la responsabilidad del científico en la sociedad y se vinculen con la cultura germana, que por los años 1960 vivía una severa crisis de identidad social (particularmente en los intelectuales). Estos autores

contribuyeron a elaborar la idea del científico como héroe contra el dogmatismo y la ignorancia, aunque sus personajes tienen poco que ver con los científicos reales.

Tampoco es mucha la ciencia que aparece en las obras mencionadas, a diferencia de lo que ocurre en los textos de Carl Djerassi (1923–2015), coautor de la pieza teatral *Oxygen* (2001) junto al Premio Nobel Roald Hoffmann, quien presenta de forma realista la faceta humana del científico profesional, los problemas personales que enfrenta en su búsqueda de conocimiento, de reconocimiento personal y beneficio económico. Existen otras experiencias semejantes, entre las que se destaca *Copenhagen* (1998), de Michael Frayn, que reinstaló un debate ético/social en torno al progreso científico y que junto a la obra de Brecht resultan las más exitosas en términos de público y representaciones (sin contar que todas fueron llevadas a un formato filmico).

Djerassi también es el fundador del género “ciencia a ficción” (*science-in-fiction*), con el que buscó minimizar la brecha cada vez más amplia entre la científica y otras expresiones culturales de la sociedad actual. Además de la humanización de los científicos, Djerassi presenta deliberadamente conceptos y descubrimientos trascendentes de la ciencia, algo que es apenas sugerido en los demás autores mencionados.

Sea cual fuera la intención de amalgamar teatro y ciencia, es evidente la tendencia a que sean obras proyectadas a un público adulto o juvenil a lo sumo. Es decir, el género de *teatro científico* prácticamente parece inhibido para el público infantil.

Para los más chicos, la ciencia y los científicos (reales o de ficción) se manifiestan en otros lenguajes expresivos – particularmente en cine y series de televisión – con diversa suerte. En el teatro, la mayoría de las obras vinculadas a la ciencia se parapetaron detrás de un pretendido *teatro didáctico* de dudosa calidad educativa, generador de aprendizajes falsos y de una moral tan eventual como incierta (incluyendo una estereotipada imagen del científico: adulto, varón, canoso, con lentes, etc.). En este rumbo, no son pocas las

experiencias representadas a través del teatro de animación, sea de figuras, objetos o títeres.

A continuación, se mostrará un camino posible para construir un auténtico teatro infantil de *ciencia a ficción* que tienda al teatro científico empleando elementos del teatro de animación.

Planteo general

Buscamos un producto teatral a través del cual el público infantil/juvenil pueda apropiarse de algunos de los siguientes contenidos vinculados con las ideas científicas: 1) *Conceptuales y estéticos*: ideas y fenómenos, información y símbolos, etc.; 2) *Procedimentales*: métodos y técnicas, reglas y algoritmos, destrezas y estrategias cognitivas, etc.; 3) *Éticos y actitudinales*: diferentes modos de expresión vinculados con la afectividad que responden a normas, valores e ideologías.

En términos metodológicos, consideramos el teatro como una estrategia educativa *no formal* y abierta, espontánea y discontinua, no estructurada ni secuenciada, que se oriente y centre en los aprendizajes.

Un teatro con argumentos que contemplen omnipresentemente los aspectos socioculturales de los espectadores y resulten aptos en cualquier situación y lugar. Obras que habiliten al público a probar su capacidad creativa y a desarrollar un espíritu crítico; con un relato dramático que anime a los espectadores a plantear nuevas preguntas y generar planteos originales para poner a prueba sus ideas sobre el mundo.

Como primer recurso a utilizar, aparece el *juego*, aunque también es el que más riesgos presenta, ya que pretendemos una obra teatral, y *no* una actividad lúdica/educativa; esta cuestión es central y merece mayor atención.

Proponemos un planteo dramático caracterizado por ciertos valores éticos donde se exhiban pequeños detalles de la vida cotidiana bajo diferentes aspectos, aparezcan matices emocionales, y donde surja y prevalezca el sentir popular (*sentido común*) sobre los eventos que se intentan desarrollar en la trama de la obra, entre otros

aspectos tanto antropológicos como culturales. Esto es: tratamos de evitar la generación de un diseño que simplemente ponga en acción ciertas reglas de la naturaleza (o premisas de las ciencias) disimuladas bajo consignas colectivas para su aceptación o rechazo por parte del público infantil.

Dado que se intenta mostrar una interpretación (de tipo “científica o bien científico/escolar”) de algunos aspectos de la realidad, en la teatralidad de una obra de este tipo los hechos que se presenten deben ser verdaderos, y los acontecimientos – aunque representados como una ficción – son verosímiles.

Simultáneamente, aun a costa de perder parte de esa verosimilitud, es preciso establecer un *sistema fantástico* que contenga analogías con los procesos reales (dramáticamente, bien puede considerarse a lo fantástico como una metáfora de lo real). Esto permitirá al público disponer de un instrumento de aprehensión del mundo, útil para el análisis de lo que en él existe.

En el final de cada función, se desmonta casi por completo el mecanismo teatral a efectos de que el público conozca las reglas y convenciones del teatro para facilitarle la incorporación de esas pautas tanto a sus esquemas mentales como a sus mismos juegos. De este modo, el recorrido del público por algunas de las etapas del proceso creador se convierte en una de las metas del espectáculo.

Cualquiera sea el tema abordado para los protagonistas, “el mundo no se sabe muy bien como es”, por lo tanto de diversas maneras exponen la idea de que existe la posibilidad de experimentar y descubrir la realidad con un amplio espíritu de búsqueda.

En términos teatrales, la obra se concibe como un trabajo que involucra por igual a todos sus participantes. En esa labor, el ritmo, el color y el movimiento son utilizados para sensibilizar al espectador en el conflicto buscado. Interesa más el proceso que los resultados: para el espectador, la obra parece siempre en elaboración, no se presenta como definitiva, se busca generar la ilusión de que el espectador dará forma y sentido a la trama, influirá en el argumento o construirá el desenlace.

Se elaboran parlamentos rigurosos y divertidos que incluyan el humor para desdramatizar las situaciones conflictivas; los personajes permiten expresarse y participar al público, y éste se convierte en un grupo de espectadores/actores, jugadores voluntarios de la acción dramática propuesta. En este sentido, interesa mucho la respuesta del espectador, y los protagonistas se preocupan por cómo estimularla, ya que de esta manera la obra se escapa de los cánones de una representación ortodoxa para permitir al espectador/jugador vivenciar la experiencia sin coacciones ni sanciones.



Escenarios para la ciencia (2010). Compañía Teatral Ad Hoc. Dirección de Horacio Tignanelli. Foto de Eduardo Scardino.

Tres premisas brechtianas abonan y enmarcan nuestra propuesta: a) *el mundo es transformable, y esa transformación puede comenzar en el teatro mismo*; b) *la obra de teatro es una preparación para la acción en la vida*; y c) *se admite la racionalidad del espectador; durante la experiencia, se lo considera en un estado de máxima atención y con capacidad para entender lo que se le transmite*.

También coincidimos con Brecht en proponer un tipo de teatro donde *no* se confunda la realidad con la ficción (para evitar el “encantamiento” del espectador). En el teatro científico, las obras transmiten más interrogantes que respuestas, nada se da por sentado de antemano, y se intenta que los espectadores se motiven lo suficiente para sacar sus propias conclusiones sobre la trama, modificar la escena e interpelar a los personajes.

De la estructura sugerida por Brecht, incluimos su estrategia del *distanciamiento*. Ese efecto, lo constituye una serie de elementos técnicos, actorales, dramáticos y de puesta en escena que mantienen al espectador alejado de la representación, impidiéndole que se introduzca sentimentalmente en los personajes con la intención de mantenerlo en una actitud objetiva y crítica (¡casi científica!) ante los hechos que está presenciando.

El objetivo es impedir que sea arrastrado por las situaciones afectivas y consiga ordenar el material que le ofrece la obra para enjuiciarlo correctamente. Por esta razón, decimos que las piezas del teatro científico deben plantear un *conflicto cognitivo* en lugar de un conflicto dramático.

Ese conflicto tiene causas objetivas que es preciso reconocer para hallar una solución (resolver el conflicto). La intención durante toda la obra no es su resolución, sino el desarrollo del sentido crítico y estético de los espectadores.

El contenido del conflicto será lo que sugiera la forma adecuada, y no lo contrario; el contenido debe estimular la imaginación, no el objeto. Así el espectáculo abandona las características teatrales clásicas y tiende más a constituir una experiencia que demuestre que el cambio es posible (de imaginar y crear, de pensar y hacer).

Pistas para una *transposición dramática* de un conflicto cognitivo

1) El hecho teatral

A través del distanciamiento brechtiano, la trama adquiere espontáneamente una acepción didáctica que evita la confusión entre realidad y ficción, aunque las acciones se presenten reales y ficticias a la vez.

Una condición básica para atender al tipo de ilusión que plantea el teatro científico es brindar una noción idiosincrática del mundo, ya que las ideas culturalmente aceptadas (científicas o no) sólo son un modo de entenderlo: ni las únicas, ni las mejores, nunca las últimas. Como esas ideas cambian, mutan, evolucionan, exigen un teatro de representaciones *flexibles*, que eliminen la rigidez¹ tanto en las acciones como en la disposición y definición estética de la obra.

En la resolución de un conflicto cognitivo por transposición dramática, los personajes se esfuerzan por conciliar sus ideas y las de los espectadores (coincidan o no) con las del pensamiento formal (científico, por ejemplo). Al respecto, es conveniente conocer algunas de las *ideas previas* del público al que está dirigida la obra sobre el tema representado y se reflexione sobre ellas para la construcción de los personajes y eventuales parlamentos.

Entre las técnicas posibles del teatro científico para un público infantil, se destaca el *teatro de animación*² por la variedad de estructuras y sus múltiples posibilidades escénicas³. Si se elige ese lenguaje, un aspecto relevante de la transposición dramática es el siguiente: aunque el argumento de la obra señale como protagonista a un elemento escénico (un objeto, un títere, una imagen, etc.), existe siempre un actor/adulto que opera entre esos elementos de alguna manera; espontánea e invariablemente, los espectadores infanto-juveniles suponen y adjudican un *saber* a ese adulto que supera al del eventual protagonista animado, cualquiera sea el conflicto que se plantee.

Así, se impone que en el teatro científico el conflicto cognitivo se presente y/o manifieste en ese personaje humano, rara vez en los elementos que manipula. Esto le dará el protagonismo necesario para desarrollar la trama (*ordenar* el juego) y para auxiliar al público

¹ La rigidez dramática, escenográfica, actoral, etc.

² En particular, el teatro de objetos y el teatro de figuras.

³ Entre los diferentes tipos de representación, son preferibles las que evitan escenarios clásicos y se ofrecen en espacios no convencionales.

en su adaptación a las nuevas reglas que se propongan durante la obra, ya que el distanciamiento del actor le permitirá orientar la acción dramática hacia los aprendizajes buscados, que de otra forma sin duda se alejarán del público.

2) Los elementos teatrales

Para la transposición buscada, los personajes no son intérpretes *exclusivos* de la acción dramática; aparecen y desaparecen según el desarrollo de la trama, el ánimo de los espectadores y la estructura del discurso.

Varios de los personajes a disposición del actor/manipulador pueden *no* ser utilizados durante la experiencia, si ésta no facilita (o hace innecesaria) su intervención. Al respecto, es relevante que la cantidad de objetos a presentar en la experiencia exceda al número de los que efectivamente se utilizarán durante la trama.⁴

En cambio, los dispositivos escénicos siempre tienen injerencia en la acción (protagónica o secundaria) y se manifiestan integrados al espacio escénico, el que invariablemente debe ser muy *sugestivo*.

En este aspecto, coincidimos con algunos rasgos del teatro de Tadeus Kantor en el sentido de que, en el espacio escénico, se condensa una visión del mundo transmutante: personas, personajes y objetos intercambiando roles y sentidos continuamente. En particular, los objetos se identifican como:

- **reales:** objetos que se representen a sí mismos. Directa o indirectamente, representan los factores *naturales* que contiene la obra. Un objeto cotidiano (real) en escena modifica su esencia a favor de la representación a través de las acciones e intenciones de los personajes. Durante la transposición dramática, a todo cuanto esos objetos se representan en sí mismos se le adiciona un rol teatral;
- **prótesis:** objetos que *complementan* a los personajes: forman

⁴ Sobre los objetos en exceso: a) Acompañan la representación cuidando de no ser protagonistas; b) Nada se dice sobre ellos durante la trama; dan idea de continuidad, su uso está potencialmente destinado a otras actividades: quizás a otras representaciones del mismo fenómeno, a otros fenómenos, o bien a otro tipo de público.

parte de ellos, les dan forma y finalizan. Son artificios que otorgan un nuevo carácter a los objetos reales para redefinir su sentido en la representación;

- **símbolos:** objetos que sugieren y motivan la acción dramática, pero no participan de las acciones. Elementos que mantienen su *status* durante toda la representación, y ante ellos los personajes no tienen ni preguntas ni respuestas;

- **máquinas:** se trata de estructuras teatrales que, aunque tienen un único fin, son adaptables al discurso dramático para múltiples funciones. En particular, permiten incorporar el *movimiento* haciendo que los objetos inertes adquieran un significativo vivencial, fundamento del teatro de animación. Con los objetos/máquinas, el espacio escénico se configura multidimensional y multitemporal, pueden iniciar/concluir los fenómenos, repetirse las veces que se desee y modificarse a voluntad.

En el espacio escénico, estos elementos se transforman en *objetos de arte* y abandonan su rol de instrumentos representacionales (y/o didácticos) para una demostración, la explicitación de una idea o la ilustración de la trama dramática. Como despiertan diversas sensaciones, esos objetos adquieren una notable carga afectiva y simultáneamente se los incorpora racionalmente a los argumentos discursivos de los personajes.

De este modo, es como el material escénico adquiere una alta significatividad para la transposición dramática, ya que puestos en acción esos objetos se amalgaman para que el público identifique y eche a andar sus *modelos mentales* respecto de la trama y/o del fenómeno que se intenta representar enriqueciendo sus representaciones mentales y/o las modificándolas eventualmente. Este es un camino posible para que el espectador tenga oportunidad de descubrir y redescubrir sus propios conocimientos y explicitar sus teorías espontáneas.

Reseña de algunas experiencias realizadas

Con algunas excepciones (comenzamos con obras destinadas a

la salud), los espectáculos de teatro científico de nuestro repertorio se centraron en temas astronómicos y desde allí a otras ciencias. Nos propusimos un teatro científico facilitador de que los niños y niñas recuperen y problematicen sus concepciones espontáneas respecto de los fenómenos celestes, consigan elementos para la eventual comprensión cultural/científica de los mismos y adquieran una actitud de interrogación permanente respecto de la realidad cósmica que los rodea.

En todos los casos, nuestro objetivo fue la desconstrucción del paradigma racionalista o científicista, mostrando a la vez que la metodología y la lógica de las ciencias no son los únicos modos legítimos de pensamiento y que de ninguna manera son sinónimos de un conocimiento verdadero y seguro; se trata de procesos que nos permiten avanzar, en cierta dirección, hacia una conceptualización del mundo y de la naturaleza, adecuada a nuestras necesidades inmediatas.

En ese sentido, mencionamos algunas pautas de acción que, como alternativas metodológicas, incorporamos a nuestro teatro científico para plantear una nueva forma de racionalidad científica:

- **trabajar mucho para generar una motivación profunda.**

Lo consideramos una condición inicial relevante para poner en marcha la creatividad del público en este tipo de espectáculos;

- **favorecer los mecanismos no lineales.** *Una vez centrados en un tema que nos motiva particularmente, público y personajes—de modo creativo— buscan información relacionada con el mismo almacenada de alguna manera en sus memorias (reales, ficticias); en esa etapa inicial de la obra, las acciones y/o la trama pueden parecer incoherentes y dispersas, adiestrados como estamos a trazar un plan y considerar que lo mejor es cumplirlo paso a paso, acostumbrados a que una historia tiene inicio, desarrollo y desenlace. Sin embargo, en ese camino divergente es cuando la mente procede de modo más envolvente organizando conexiones cuyo sentido concreto será evidente más adelante durante el desarrollo de la transposición dramática y se alcancen las primeras síntesis que resuelvan el conflicto cognitivo que ha surgido en la trama;*

- **ser teatralmente flexibles para reflexionar en libertad.** *En el teatro científico con niños, no es posible aplicar a la actividad cognos-*

citiva/simbólica las mismas normas de orden y rendimiento lineal que rigen en los sistemas formales (mecánicos). De otro modo, se ignoraría que esta actividad teatral en realidad pertenece a la multidimensionalidad de los procesos complejos y se nutre de la espontaneidad y de lo imprevisto. El público está en la historia no sólo como espectador, sino como moldeador de la misma. Para ello, es preciso tanto darle voz como generarle silencios durante toda la obra;

- **transmitir el poder estimulante de la autoconfianza.** *Al concebir el conocimiento como un proceso creativo, de alguna manera también nos reconocemos capaces de generar algo nuevo y que la respuesta que buscamos puede provenir de nosotros mismos. Las mejores resoluciones de los conflictos de un teatro científico surgen del público –jamás de los actores o de sus personajes–, coincidan o no con las soluciones culturalmente aceptadas.*

Por último, creemos que en la intersección de estas pautas se halla el punto de partida para la elaboración de nuevas obras de teatro científico enfocado en diversas disciplinas, procesos y personajes (científicos o no).

Trayectoria

1) Títeres y objetos

- ✓ *Los titiritrónomos* (1982–1986) – Espectáculo para títeres de guante sobre concepciones populares de la ciencia y de la astronomía en particular.

- ✓ *Ciencia, ilusión y fantasía* (1984) – Espectáculo de títeres de guante y magia, junto con los magos Greco & Michel, donde se desarrollan aspectos de la astronomía a través del ilusionismo.

- ✓ *Pedacito de cielo* – Nombre genérico de un proyecto de teatro científico orientado a plantear conflictos a partir de conceptos elementales de Astronomía. Especialmente dirigido al público infantil a través del teatro de animación, desde su comienzo (1993) se sucedieron diferentes espectáculos: *La rayuela* (títeres de guante, 1993–1994), *El pequeñísimo teatro* (títeres de mesa, 1995–1996), *El satélite* (títeres de mesa y objetos, 1996–1997) y finalmente *Croquis* (objetos y *toy puppets*, 1998–2004). Se ha presentado en

escuelas, centros culturales y teatros de Argentina, Brasil, España, Italia, Uruguay y Venezuela, completando cerca de 1.600 representaciones (900 sólo de *Croquis*). Tuvo su versión para televisión con el nombre *Querido señor astrónomo* (21 microprogramas: Canal 7 (Ciudad de Buenos Aires, 2000) y Canal 13 (San Luis, 2007)).

✓ *Lucifer, en su justa medida* (2010 – en repertorio) Este espectáculo combina diferentes técnicas (objetos, títeres de manipulación directa, *toy puppets* y proyección de imágenes). Simula una conferencia matemática que termina siendo literaria. Parte de un singular texto de Galileo Galilei sobre geometría y cálculo, y se desarrolla el Infierno de la *Divina comedia*, de Dante Alighieri.

✓ *Escenarios para la ciencia* (2010 – en repertorio) Espectáculo de *toy puppets* sobre historia de la ciencia y de la Astronomía en particular.

✓ *Laboratorio de Epifenómenos Celestes* (L.E.C.) (2008 – en repertorio) – Exposición dramática de gran formato con decenas de episodios vinculados con la historia de la Astronomía y “de quienes se apropiaron de ella”. En cada episodio de la instalación, diferentes objetos se unen con el narrador para desarrollar un relato real en tono de comedia.

2) Instalaciones

✓ *Ciencia + fantasía = Astronomía* (1984–1986) – Exposición conformada por un teatro para títeres de guante y otras técnicas, un observatorio astronómico ambulante, audiovisuales de *ciencia a ficción* para niños y experiencias interactivas para todas las edades.

✓ *Artes del cielo* (2000) – Muestra interactiva de producciones de más de 50 artistas plásticos argentinos. Cada uno representó un concepto diferente de la Astronomía (a través de pinturas, *collages*, esculturas, etc.) que permitía un relato único, luego armado e integrado desde un teatro de figuras animadas. Se instaló durante un verano completo en un parque de la ciudad de Mar del Plata (Argentina).

✓ *Flandona gagnole* (2001) – Se trató de un planetario móvil (portátil) convertido en teatro de figuras. Combinamos el cielo y los

astros proyectados en la cúpula de un domo de grandes dimensiones con las historias narradas en un pequeño teatro cuyos protagonistas eran las sombras de los personajes “reales”.

✓ *Patagoniae coelum* (2003–2004) – Espectáculo de objetos y narraciones apócrifas sobre Astronomía, en tono de comedia y con músicos en vivo.

LECTURAS ORIENTADORAS DEL ARTÍCULO

BOSH, Jorge. *Los abyectos*. La Plata: Huemul, 1965.

GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO, Graciela; MARTÍ, Sonia; SERVERA, Ester; TORRES, Sara y SALAS, Beatriz. *Teatro, adolescencia y escuela*. Buenos Aires: Aique, 1998.

LERGA, Gabriela. *Dramaturgia y escuela*. Guaymallén – Mendoza: Instituto Nacional del Teatro y Universidad Nacional de Cuyo, 2004.

MESCHKE, Michael. *Una estética para el teatro de títeres*. Bilbao: Centro Municipal de las Artes de los Títeres, 1988.

MONTOVANI, Alfredo. *El teatro: un juego más*. Proexdra: Asociación de Profesores de Expression Dramatic de España. Morón de la Frontera – Sevilla: Gráficas Olimpia, 1996.

TIGNANELLI, Horacio. *Teatro e apprendimento scientifico*. Forli: Centro Teatro di Figure y Centro Documentazione degli Apprendimenti/Comune di Forli, 2000.

TIGNANELLI, Horacio. *Astronomía en Liliput*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1997.

RYBA, Ludmila. *Oggetti e machine del teatro di Tadeusz Kantor*. Palermo: Cura di Vittorio Fagone/ Museo Internazionale delle Marionette, 1987.

Bitácora de Proceso: Laboratorio para el Teatro de las Formas Animadas¹

Camila Landon Vío y Valeria Correa Rojas
Compañía OANI de Teatro – Valparaíso (Chile)



Laboratorio para las formas animadas *El soplo de vida* (2015).
Compañía OANI de Teatro. Dirigido por Fabrice Farchi y Camila
Landon. Foto de Colectivo Jirafa.

¹ Investigación financiada por Consejo Nacional de la Cultura y las Artes – Fondart Regional – Formación e Investigación 2014.



Fotos: Laboratorio para las formas animadas *El soplo de vida* (2015). Compañía OANI de Teatro. Dirigido por Fabrice Farchi y Camila Landon. Fotos de Eduardo Jimenez Cavieres.

Resumen: En esta investigación, pretendemos dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿cómo encontrar la esencia de un objeto, personaje, una escena? ¿Cómo convertir un objeto en un personaje para que viva en el teatro? Lo anterior se abordó desde la *Esencialización del Objeto*, en la sensibilización de aquello que *no se ve*, pero que, de no estar ahí, dejaría de *ser lo que es*. Desde esta premisa es que nos introdujimos en un mundo de experimentación realizando un viaje de introspección grupal profunda. Intentamos, desde la investigación empírica, poder contribuir en los procesos creativos de artistas que practican esta disciplina, fortaleciendo la acción de dar vida y, por ende, promoviendo el uso de diferentes objetos.

Palabras-clave: Teatro de Formas Animadas. Esencialización. Investigación.

Introducción

La Compañía/Fundación OANI de Teatro nació en 1998 en Santiago de Chile, residiendo cinco años en Brasil y un año en Australia. Se creó con el objetivo de producir espectáculos teatrales con actores y formas animadas, conformando equipos artísticos según la índole del proyecto, renovando y experimentando lenguajes escénicos que contagien humanidad. Desde el 2007, se radica en Valparaíso de Chile, donde dirigen su trabajo desde dos grandes líneas de acción: la creación, desarrollo, fortalecimiento y liderazgo en Chile del Teatro Lambe-Lambe y la investigación/creación de Teatro y Teatro de Animación de Formas en distintos formatos. Desde la línea de trabajo de investigación del Teatro de Animación de Formas es que se sitúa la presente investigación exploratoria, la cual

nace desde la inquietud de innovar y profundizar en la animación de objetos, a modo de contribuir con este arte en la identificación teórica y práctica de los principales elementos que hacen, en su conjunto, que un objeto cobre vida propia, independiente de sus características y de la técnica que utilice su manipulador.

Se intenta dar respuesta a las inquietudes que surgen cuando nos preguntamos: ¿cómo encontrar la esencia de un objeto, personajes, una escena? ¿Cómo convertir un objeto en un personaje para que viva en el teatro? Lo anterior se abordó desde la *Esencialización del Objeto*, concepto acuñado por Jacques Lecoq (2001), quien nos invita a entrar en la sensibilización de aquello que *no se ve*, pero que, de no estar ahí, dejaría de *ser lo que es*. Desde esta premisa es que nos introdujimos en un mundo de experimentación de la *Esencia*, realizando un viaje de introspección grupal profunda donde, a su vez, de forma consciente, fuimos resaltando todo aquello que *salta a la vista*, en un constante devenir de la forma al contenido, y viceversa.

Este proceso de investigación exploratoria se ha dividido en cuatro etapas, tres concluidas y una por desarrollar, dando énfasis en este documento a la segunda etapa de investigación, en la cual se realizó el *Laboratorio para el teatro de las formas animadas: el soplo de vida*. Para graficar nuestra propuesta de investigación, primero exponemos el planteamiento general del fenómeno que quisimos investigar, definiendo el contexto, la temática conceptual y las problemáticas implicadas en el fenómeno socio-emocional-artístico descripto, además de los objetivos correspondientes al estudio. Después, se aborda la fundamentación teórica que sustenta el estudio; conformándose ésta por los títeres u objetos animados, la materia y la imagen, y la esencialización o soplo de vida. Finalmente, se expresan los resultados y las conclusiones de este estudio, donde se desvela un proceso de exploración en distintas fases, denominadas Fondo Poético Común, Composición y Sistema Orgánico Colectivo, que, en su conjunto, desde una aplicación lineal y recursiva, logran *Dar Vida* a un objeto en el teatro, desde la trilogía vincular entre el objeto, su manipulador y el público.



Laboratorio para las formas animadas *El soplo de vida* (2015). Compañía OANI de Teatro. Dirigido por Fabrice Farchi y Camila Landon. Foto de Eduardo Jiménez Cavieres.

1 Definición del problema de estudio

El Teatro de Animación en las artes escénicas, específicamente en Chile y en Valparaíso, ha tenido un crecimiento cuantitativo desde el punto de vista práctico. Valparaíso es una ciudad que alberga cerca de 30 compañías de títeres, algunas de ellas asociadas a Unima Chile, a Atich, al Sindicato de Titiriteros de Valparaíso o simplemente sin asociación. Algunos de ellos han desarrollado este arte desde el oficio, aprendiendo de maestros y/o talleres; otros se han especializado desde estudios formales de actuación, derivando hacia la técnica teatral de la animación.

Este oficio ha mantenido, a través del tiempo, un alto grado de tradición y, en un menor grado, de experimentación, existiendo una reproducción del conocimiento popular y académico del oficio del titiritero. En un gran porcentaje, los espectáculos se caracterizan por tener muñecos o títeres antropomorfos, los que, a pesar de tener un valor artístico importante para el desarrollo de estas técnicas escénicas, carecen no sólo del factor innovador que enriquezca la animación del objeto, sino de la sistematización que permita compartir respecto a qué y cómo estamos comunicando desde las técnicas de animación de objetos.

Desde esta perspectiva, existe un vacío intelectual contemporáneo respecto a nuestra labor como titiriteros, perjudicando el futuro desarrollo de nuevas técnicas o procesos creativos que puedan dar un giro cualitativo y cuantitativo en la innovación y el perfeccionamiento en la animación de objetos. Como Compañía de Teatro, el año 2013 decidimos poner freno a nuestra maquinaria de producción artística y redirigir nuestra mirada a volver al comienzo y comprender el principio de la animación de los objetos. Propusimos un espacio en formato taller, que pudiera profundizar los procesos creativos en esta rama artística, cómo la ejecutamos y cuál es el fin o propósito de estas creaciones. Con motivo de lo anterior es que diseñamos un proyecto de creación distinto, a largo plazo y que contiene formación, investigación, residencia y puesta en escena denominado: *Laboratorio para el teatro de formas animadas*. El proyecto se divide en cuatro grandes etapas: 1) 2013: Formación “Teatro de la imagen y lo sensible”; 2) 2014: Investigación *El soplo de vida*; 3) 2015: Residencia con Théâtre de Galafroniey Une Tribu Collectif – Bruselas, Bélgica; 4) 2016–2017: Puesta en escena del espectáculo *Soplo*, en proceso.

En *El soplo de vida*, pretendimos dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿cómo encontrar la esencia de un objeto, personajes, una escena? ¿Cómo convertir un objeto en un personaje para que viva en el teatro?

2 Objetivo general

Comprender, en cooperación con diez artistas de las artes escénicas (músico, actores, titiriteros, diseñador escenográfico y de iluminación, dramaturgo, artista plástico, audiovisual, director), el encuentro de lenguajes entre el cuerpo-actor y las formas animadas-objeto, enfatizando en la sensibilidad creadora de cada investigador, lo que, junto al texto dramático *Sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare, facilite descubrir la esencia de los personajes e identifique aquello que permite dar *vida* a un objeto y/o forma en la convención del espacio teatral.

3 Fundamentación teórica

La materia y la imagen

Los espectáculos de teatro de animación más tradicionales han sido constantemente transformados por el desarrollo de las otras artes, sobre todo por las artes visuales: son en sí una pintura-escultura viviente. En este sentido, materia e imagen son dos conceptos fundamentales a la hora de investigar sobre el desarrollo de las formas animadas. Una sola imagen puede ser el comienzo de un proceso creativo, a partir de la cual es posible trabajar una escena dramática. Debemos tomar en cuenta que nuestra opción es por un teatro de animación y no sólo teatro *de actores*.

En Chile, el trabajo de animación de objetos ha tenido una fuerte tendencia a realizarse de manera antropomorfa, vale decir, creando muñecos con atributos humanos utilizando diferentes materiales. En este contexto, el trabajo de investigación realizado por OANI el año 2013 nos entrega una base de creación hasta ahora inexplorada para la compañía. Hemos trabajado, en casi todos nuestros espectáculos, partiendo desde el texto como historia a contar. Una vez elegido éste, nos hemos abocado a buscar, entre las infinitas posibilidades, las materias con las que contar la historia. Si bien no hemos tenido una creación en que la historia surja desde la materia, siempre ésta ha sido parte del juego creativo, aunque no la inspiración inicial.

El soplo de vida y el principio de esencialización

El desarrollo de un laboratorio de investigación plástica en conjunto con la investigación escénica busca proveer de herramientas creativas al proceso de investigación creación y montaje de una pieza teatral, y el pretexto es *Sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare.

A través del estudio del cuerpo y el movimiento, la naturaleza y la abstracción, los espacios y los ritmos, indagaremos en las formas y los colores que nos llevarán a una puesta plástica-dinámica de la creación teatral. ¿Por qué trabajar en la creación de una puesta en escena mezclando, yuxtaponiendo e indagando con y desde la plástica? Creemos que las artes plásticas, en sus expresiones más amplias y desde todas sus aristas, permiten ampliar la paleta de

materiales de creación en un artista, posibilitando el encuentro de referentes de diferentes orígenes. Desde el saber experiencial que otorga el desarrollo y experimentación con los sentidos, la investigación plástica nos ofrece una posibilidad de integración cultural con el presente y el pasado, ligándolo con un posible futuro, abriendo posibilidades al creador para el desarrollo de un punto de vista auténtico, creativo y experimental.



Laboratorio para las formas animadas *El soplo de vida* (2015). Compañía OANI de Teatro. Dirigido por Fabrice Farchi y Camila Landon. Foto de Eduardo Jimenez Cavieres.

Por otra parte, nuestra búsqueda privilegia el arte de la *esencialización*, concepto acuñado por Jacques Lecoq que invita al artista a alejarse de los artificios del comediante para entrar en la sensibilización de aquello que “*no se ve*”, pero que, de no estar ahí, dejaría de “*ser lo que es*”. En nuestra investigación, el camino hacia la esencialización constituye un motivo y un impulso creativo. Puesto que la esencia de la obra se desvelará mientras más profundo y conscientemente se haya indagado aquello que “*salta a la vista*”. Un viaje desde la forma al contenido, y vice-

versa. La *esencialización* será una guía de experimentación, en la cual la pregunta de base es *¿cuál es la esencia que constituye un personaje, un espacio o una escena?* En otras palabras: aquello que, de no estar, dejaría de ser lo que es. Primero, buscamos los elementos que componen la obra: el espacio de la actuación, las dinámicas, las tensiones, los colores, las materias. En función de lo que descubrimos, retomamos la acción para interpretar las situaciones. El cuerpo vivo animó la forma, materia inanimada, y los dos participaron en la construcción del espacio. La forma, el espacio en comunión con el movimiento nos desveló la *esencia*. El encuentro entre la forma y el movimiento interior permitió construir un teatro de la imagen y de lo sensible. El trabajo investigativo se desarrolló recorriendo los temas aquí presentados: *desarrollo del sentido colectivo; el cuerpo; el movimiento; el espacio; la investigación plástica: los colores, las formas, la materia.*

4 Metodología de investigación

En esta línea de investigación es que entendemos el proceso vivenciado desde la metodología de investigación-acción participativa, ya que todos los integrantes del grupo investigador abordan de forma horizontal el objeto de estudio, la esencialización del objeto, indagando en sus intencionalidades o propósitos el accionar de los actores sociales involucrados en la investigación, los diversos procedimientos que se desarrollan y los logros que se alcanzan. Durante todo el proceso investigativo, se pone el foco en el principio de esencialización, comenzando con un diagnóstico inicial, de la consulta a los participantes de los talleres en búsqueda de apreciaciones, puntos de vista, opiniones, sobre lo que queremos investigar. De esta forma, los participantes se convierten en investigadores activos, colaborando en la identificación de las necesidades o los potenciales problemas por investigar, en la recolección de información, en la toma de decisiones, en los procesos de reflexión y acción.

Teniendo lo anterior en cuenta es que comenzamos un proceso investigativo dividido en dos talleres prácticos, regis-

trando la experiencia desde *La Bitácora*, la cual es un instrumento de recolección de datos que acompaña al observador, en este caso, los observadores, y tiene la función de guardar de forma primaria y así como se presentan todos los datos que se consideran pertinentes al tema de una investigación, con la mayor fidelidad posible de lo que se observa de la realidad. También pueden agregarse las apreciaciones de los observadores, las emociones y reacciones que le producen los hechos y conclusiones personales, dejando registrado que se trata del pensamiento del investigador.

Una vez concluidas la segunda etapa y las respectivas Bitácoras de cada uno de los participantes de este proceso investigativo, es necesario realizar un análisis o una reflexión analítica de la información puesta en esos registros, a modo de dar pie a las primeras tentativas de comprensión del objetivo planteado, el conocer cuándo vive un objeto en la escena.

5 Resultados

En el contexto mencionado anteriormente, se priorizó en los objetivos específicos planteados desde un inicio: describiendo de forma empírica lo dramático en la relación del actor con la materia, objeto, textura, color, espacio y sonido; analizando la utilización de cada objeto y su forma en su relación con espacios físicos y espacios poéticos; descomponiendo los elementos principales del texto de *Sueño de una noche de verano* con el fin de identificar los vitales y visualizar la esencia; identificando las herramientas a utilizar, sincronizando el lenguaje, ritmo de trabajo y cohesionando un grupo humano que desarrolle una sensibilidad en conjunto respecto a la animación de un objeto; para decantar en una construcción conjunta de un fondo poético común, para así analizar y comprender los elementos físicos que, en su conjunto, otorgan las características de un elemento *con vida* en la convención teatral a un objeto escénico y/o forma. Los nombres de cada proceso han sido denominados a partir de la conglomeración de los significados de los distintos procesos vivenciados.



Laboratorio para las formas animadas *El soplo de vida*. Compañía OANI de Teatro. Dirigido por Fabrice Farchi y Camila Landon. Foto de Rafael Arenas Encina.

Fondo poético común

El concepto de fondo poético común proviene de Jacques Lecoq (2001), de sus enseñanzas y estudios, y se traduce al español en este término del cual nos apropiamos para dar comienzo a este trabajo de investigación. La poética en sí tiene que ver con el punto de vista del artista; todo artista posee una poética que es su sello. Crear y experimentar con un fondo poético común de un colectivo de artistas de diversas áreas nos sirvió como base de creación grupal, de un mundo emocional evocado desde el mundo físico común. De este modo, comenzamos a trabajar desde lo más primitivo: la sensación y experimentación de distintos colores, materias, movimientos, texturas, la expresión corporal, los sonidos, los elementos; agua, tierra, fuego, aire, la descomposición de la narrativa del texto *Sueño de una noche de verano*, de W. Shakespeare, su historia y personajes. Las sensaciones se transformaron en un sentir compartido, lo que nos ayudó a promover la construcción conjunta donde se reconoce al otro en mí, y viceversa, generamos un diálogo entre cada una de las partes involucradas. Creamos un idioma propio que alimentara el entendimiento del grupo. Los distintos componentes trabajados y medios por los cuales pudimos

resolver las relaciones espaciales fueron vivenciados y reintegrados de la siguiente manera: Color, Ritmo, Movimiento, Dirección, Equilibrio, Tensión, Espacio, Sonido, Texto Dramático.



Laboratorio para las formas animadas *El soplo de vida* (2015). Compañía OANI de Teatro. Dirigido por Fabrice Farchi y Camila Landon. Foto de Colectivo Jirafa.

Composición

Esta segunda etapa de trabajo contiene el fondo poético común como base de información para la composición con los distintos elementos. La composición se relaciona a la co-construcción conjunta, al igual que los legos, componer desde lo orgánico de los materiales. Al hacerlo con distintos elementos, los resultados son movibles, modificables, integrando el perderse, equivocarse para volver a componer, lo que no da la posibilidad de construir algo nuevo desde lo primitivo y alejándonos de técnicas tradicionales que buscan el *dar vida* a través del recurso de lo antropomorfo. Esta categoría, la desglosamos en forma: *materialidad, técnicas utilizadas e intención.*

Sistema orgánico colectivo

Un sistema orgánico se define comúnmente como un conjunto de órganos y estructuras similares que trabajan en relación para cumplir alguna función fisiológica en un ser vivo, constituidos por la concu-

rrencia funcional de varios sistemas. En este sentido es que reconocemos, en este proceso de investigación, la existencia de un colectivo de personas que, paso a paso, logró trabajar de forma orgánica, sistémica, como un sólo organismo vivo, compuesto por distintos órganos, que lograron *dar vida* al objeto inanimado desde el abandono del ego y el surgimiento de una identidad colectiva compartida.

En esta etapa, trabajamos en la composición de tres mundos: poder-deseo-carnaval, integrando el espacio y los materiales, la iluminación, los ritmos, la composición de formas y la sonorización del ambiente. Es así como nos encontramos manipulando un objeto en específico que dependía de la relación del cuerpo y el objeto, de mi cuerpo en relación con el otro y de mi objeto en relación al resto de los objetos en escena, componiendo un sólo movimiento, un sólo sonido, una sola intención, a modo de *dar vida* a los objetos como órganos individuales pertenecientes a un sistema orgánico colectivo común, similar a los ritos tribales, en los cuales el sentido cobra relevancia en el grupo de personas que invoca la vida, la lluvia, la fertilidad, el festejo, en este caso, la *esencialización* del objeto. Este proceso, lo podemos decodificar en sentido colectivo y proceso de investigación.



Laboratorio para las formas animadas *El soplo de vida* (2015). Compañía OANI de Teatro. Dirigido por Fabrice Farchi y Camila Landon. Foto de Colectivo Jirafa.

6 Conclusiones y discusiones – Composición y descomposición: hacer y deshacer, pero ¿para qué?

Los juegos de componer nos daban una posibilidad infinita de construcción de mundos, un castillo, un bosque, una sinfonía, la cual se armaba en conjunto, y experimentábamos a medida que nos hacía sentido grupal el mundo compuesto. Una vez terminada la sesión, se descomponía el mundo, y en la sesión siguiente tomábamos los materiales y componíamos otra cosa. En nuestro afán de experimentar, evitamos componer un mundo a partir de otro sin concretar una creación final para una escena, lo cual nos permitió poner en práctica el ejercicio de no quedarse con la primera creación, sino más bien ir descubriendo, capa tras capa, una gama de posibilidades, evitando juzgar si la composición estaba bien o mal, dando rienda suelta al objetivo del laboratorio, el experimentar. Nos sirvió para alejarnos de la comprensión de la creación y hacer repetidas veces distintos mundos sin un fin conocido, en que la experimentación cobra relevancia.

Sistema orgánico colectivo: una nueva comprensión en el dar vida

Al momento de sumar los aprendizajes personales y colectivos para hacer una muestra de lo que habíamos vivido en el laboratorio, percibimos una re-conexión con el sentimiento de tribu que habíamos experimentado al respirar juntos, movernos juntos, cantar juntos. Creemos que el montaje de la muestra final fue absolutamente necesario para recoger lo aprendido y que éste nuevo conocimiento grupal no se haya olvidado. Como actores, nos preparamos para la puesta en escena, para mostrar algo hacia una audiencia, lo que nos hace comprender un elemento del sistema orgánico colectivo que habíamos pasado por alto, el público, *dar vida* para un público, para otros. Es así como surgen otras preguntas: ¿cómo dar vida a un objeto sin un público?, o sea, ¿para quién damos vida? Toda creación percibida, una obra teatral, un grafiti, una canción, está hecha para ser compartida, escuchada, mirada y admirada. Es así como meta que comprendemos que el fenómeno artístico no existe sin un espectador.

La experimentación del laboratorio sin compartir con público no es un fenómeno teatral, y esta decisión nos hizo retomar el trabajo y darle sentido al proceso de *composición*. Es así como comprendemos que la experimentación cobra relevancia al completarse con el público, la exposición de lo vivenciado en un espacio teatral de las formas animadas hacia un receptor es parte también de la experimentación. Por lo tanto, *dar vida*, lo podemos entender desde una trilogía entre el objeto, su manipulador y el público. La convención teatral del objeto y su manipulador se completa cuando el público asistente hace el esfuerzo imaginativo de recrear y completar en su imaginación. A partir de elementos comunes, el espectador juega a que esta convención es real, y es ahí cuando se presenta la magia de *dar vida*, en esta trilogía que comienza por el objeto, su manipulador y el *feedback* del espectador, quien termina de completar la vida del objeto.

Entonces, ¿cómo encontrar la esencia de un objeto, personajes, una escena? ¿Cómo convertir un objeto en un personaje para que viva en el teatro?

Los objetos están muertos, por lo tanto *la vida* del objeto está en el deseo de alguien de que viva. ¿Cómo podemos prepararnos para dar vida a objetos, formas inertes en el teatro? No es magia, no. El trabajo nunca deja de estar en el actor. Para tener un cuerpo *vivo* en escena, se deben utilizar varias técnicas de preparación tanto físicas como teóricas. Estar *vivo* en escena o *con vida escénica* podría definirse, entonces, como un elemento y/o actor que capta nuestra atención, que es interesante en una escena. No todos los elementos de una escena, por el hecho de estar en una escena, deberían *vivir*. El teatro de formas animadas presenta la posibilidad de utilizar cada objeto de escena con el máximo de opciones posibles.

¿Qué es el objeto en escena? Siempre se habla que todos los objetos en escena son importantes y tienen un significado, pero no todos tienen que estar vivos. El teatro de formas animadas combina objetos que son objetos de por sí con marionetas ya creadas sólo para

ser un personaje, entonces una cosa es el objeto en escena, y otra cosa es que el objeto *viva en escena*. El ser interesante para un objeto que está muerto no es el estar vivo, lo que lo hace interesante es la clara voluntad que le atribuye su manipulador de tener una intención en la escena, la cual es la suma entre ritmo-tensión-dirección agregada al movimiento, convirtiendo al objeto en interesante y atractivo para el espectador, o sea, cobra *vida*.

Cuando tomamos un objeto para hacerlo *vivir en escena*, debemos tener en cuenta la combinación de los elementos: ritmo, tensión y dirección a través del movimiento; emociones que dan cuenta de una intención, esa intención de *vivir* del objeto es lo que lo vuelve interesante y atractivo para el espectador. Al traducir el actor sus emociones de forma espacial, va creando una partitura de intención en el escenario. Diversas *intenciones* crean, a su vez, situaciones y posibles diálogos entre las partes a improvisar. La *vida* se construye con la relación que tiene el actor con el objeto, el espacio, el personaje y el público. El espectador termina por entender y construir lo que necesita, le agrega lo que quiere ver, la poesía que requerimos como artistas y espectadores.

Como artistas, es nuestra obligación definir un objetivo y, por supuesto, comunicarlo. Ahora, tenemos por delante una maravillosa manera de abordar una creación, con tiempo-espacio-distancia para experimentar, un viaje que está comenzando.

Y creo que eso es todo. Mi último consejo: recuérdelo todo y olvídenlo todo...
(T. KANTOR)

REFERENCIAS

- LECOQ, Jacques. *Le corps poétique*. Paris: Actes Sud Papiers, 2001.
SHAKESPEARE, William. *Sueño de una noche de verano*. Madrid: Calpe, 1922.

ANEXOS

Se realizaron dos muestras públicas “Muestra Final del Proceso de Investigación”, una en la sala del Teatro del Parque Cultural de Valparaíso, y la segunda en la sala de Teatro del Centro de Extensión Edificio Cousiño DuocUC-Valparaíso (diciembre de 2014). También se realizó un registro audiovisual de ambas muestras: <https://www.youtube.com/watch?v=FBTLfhdQEiw>

Imágenes: <https://www.flickr.com/photos/oaniteatro/albums/72157667413606212>

Resumen de procesos: <https://www.youtube.com/watch?v=r9oGMTsLRtM>

Mes de julio: / <http://vimeo.com/102267312>

Mes de agosto: / <http://vimeo.com/105272966>

Mes de septiembre: / <http://vimeo.com/108496730>

Mes de octubre: / <http://vimeo.com/111231314>

Mes de noviembre: / <http://vimeo.com/114243549>

Registro audiovisual de la tercera etapa: Residencia Bruselas (Bélgica)
<https://vimeo.com/172086310>

Otras informaciones:

<http://oaniteatro.com/laboratorio-para-las-formas-animadas-2/>

www.oaniteatro.com/fundacionoani@gmail.com

Colaboradores da Móin-Móin nº16

Camila Landon Vío – Diretora e atriz da Cia. OANI Teatro (2000) e do Festival Internacional de Teatro Lambe de Valparaíso, Chile (2014). Licenciada em Performance Teatro (1994) na Universidade ARCIS, Santiago de Chile. Estudou no México, Brasil, Bélgica com importantes diretores e pedagogos do teatro. Foi diretora do Teatro Museo de Valparaíso e organizadora de festivais internacionais de teatro de títeres e clowns.

E-mail: camilandon@gmail.com

Cariad Astles – PhD com pesquisa sobre carnaval e teatro de bonecos popular pela Universidad Autónoma de Barcelona. Mestre com pesquisa em Performance e Cultura pela Universidade de Londres. Presidente da Comissão de Pesquisa da União Internacional da Marionete – Unima. Diretora do Bacharelado em Teatro de Marionetes do Royal Centre School of Speech and Theatre, Universidade de Londres, desde 2006. É professora de Teatro e Atuação nas universidades de Exeter e de Plymouth, Inglaterra. Atua como titeriteira, atriz e ministrante de oficinas.

E-mail: cariadastles@gmail.com

Cristina Grazioli – Doutora em Teoria e História do Teatro (1994). Professora de História do Teatro, Artes Performáticas e História da Direção Teatral na Universidade de Pádua. Suas pesquisas concentram-se no relacionamento entre Teatro e Artes Visuais, Drama Alemão no começo do século 20, Estética da Marionete e Iluminação no Teatro. Faz parte do Comitê Científico Internacional da revista francesa *Revue d'Histoire du Théâtre*, também faz parte do Comitê Científico do projeto *Nuovo Teatro Made in Italy. Il teatro italiano dal 1963 ad oggi* (Centro Teatro Ateneo, Università La Sapienza – Roma).

E-mail: cristina.grazioli@unipd.it

Francisco J. Cornejo Veja – Doutor em História da Arte (2000) e professor da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Sevilla (1996–2016). Membro da Companhia *Aldebarán Teatro de Títeres* (1984–2007). Membro do Comitê de Redação da Revista *Fantoche – Las Artes del Títere* desde a sua fundação em 2006. Atualmente, é editor científico da edição espanhola da *Enciclopédia Mundial das Artes do Títere* (Unima Internacional).

E-mail: fjc@us.es

Horacio Tignanelli – Argentino, reside na cidade de Buenos Aires. Astrônomo, titeriteiro, dramaturgo e especialista em Arte-Educação. Montou mais de trinta espetáculos de teatro de animação com elencos e como solista. Muitas de suas obras foram publicadas e formam parte de várias antologias do gênero. É autor de dezenas de artigos e livros sobre ciência, popularização da ciência, didática e peças para teatro de bonecos.

E-mail: htignanelli@hotmail.com; htignanelli@gmail.com

José Alberto Ferreira – Doutorando na Sorbonne (Paris 1) com pesquisa sobre a problemática da Documentação e Arquivo nas artes performativas. Docente no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Artes da Universidade de Évora. Colaborador do Centro de História de Arte e Investigação Artística (CHAIA) da Universidade de Évora, integra vários grupos de investigação na área do Teatro e da Marionete. Fundou e dirigiu o Festival Escrita na Paisagem (2004–2012), no âmbito do qual programou inúmeros projetos e criações de artistas nacionais e internacionais. É o curador dos Ciclos de São Vicente, em Évora, desde 2011.

E-mail: chaia@uevora.pt; jaf@escritanapaisagem.net

Kathy Foley – Professora de Artes Cênicas na Universidade da Califórnia, em Santa Cruz. Pesquisa o *sundanese wayang golek* (Ilha de Java) na Indonésia em locais como o Indonisean Pekan Wayang (Festival Wayang) e a Smithsonian Freer Gallery. Integra as Comissões de Pesquisas e Publicações da UNIMA e a Comissão Executiva da UNIMA–EUA. Publicou artigos sobre Teatro de Bonecos Asiático e é editora do *Asian Theatre Journal* (*Revista Asiática de Teatro*).

E-mail: Kfoley@cats.ucsc.edu; Kfoley@ucsc.edu

Mario Piragibe – Doutor em Teatro. Ator, professor e pesquisador de Teatro de Animação. Professor do Curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Foi integrante da Companhia PeQuod Teatro de Animação e hoje coordena o Grupo de Estudos e Investigações sobre Criação e Formação em Artes Cênicas (CNPq) ligado ao GEAC-UFU. E-mail: mpiragibe@gamil.com

Patrice Fraytag (Puma Fraytag) – Doutor em Teatro (2004) pela Universidade Laval, Canadá. Marionetista, membro fundador do *l'Atelier de l'Arcouest* – Dieppe (1974–1996). Professor de Teatro de Animação no Curso de Teatro da Universidade Laval. Pesquisa a formação do ator-manipulador assim como dramaturgias do teatro de animação. Integra o projeto *Le Castelet électronique*, Laboratório de novas tecnologias de imagem, som e palco (LANTISS) da Universidade de Laval. E-mail: Patrice.Freytag@lit.ulaval.ca

Philippe Choulet – Professor honorário de Filosofia em Strasbourg. Ensinou em classes preparatórias de Lettres Supérieures Ulm, em Lyon (Lycée du Parc) e em Strasbourg (Lycée Fustel de Coulanges). Professor de História da Arte na École Emile Cohl, em Lyon. Encarregado do curso na Faculdade de Filosofia de Strasbourg. Ligado ao Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville e ao Pyka Puppet Estival, dirigido por Grégoire Callies, no Théâtre de L'Atalante em Paris. E-mail: philippe.choulet@yahoo.fr

Valeria Correa Rojas – Licenciada em Performance Teatro na Universidade ARCIS (1995), Santiago de Chile. Como atriz, se especializa com Andrés Pérez Araya (Gran Circo Teatro). Produtora do Festival Internacional de Teatro Lambe de Valparaíso e de outros festivais de teatro. Estuda Dramaturgia com especialistas de diversos países. E-mail: valeoani@gmail.com

Publique seu artigo na Móin-Móin

Se você tem um texto inédito para a nossa revista, envie-nos. Ele será apreciado pelo nosso Conselho Editorial, e poderá ser publicado.

Os textos deverão seguir o seguinte padrão de apresentação:

1. Artigos – Mínimo de 8 e máximo de 15 laudas.
2. Solicita-se clareza e objetividade nos títulos.
3. O artigo deverá conter no mínimo quatro fotos para abertura (a parte), resumo e palavras-chave.
4. A formatação de seu trabalho de acordo com a padronização abaixo vai garantir a melhor compreensão de seu texto: Fonte: Times New Roman. Tamanho 12. Parágrafo: com recuo. Espaço entre linhas 1,5. Títulos de obras, revistas, etc.: itálico. Nomes de eventos: entre aspas. Citações: entre aspas.
5. As colaborações devem incluir brevíssima apresentação do autor, logo após o título, visando a situar o leitor, de no máximo 4 linhas.
6. A parte, o colaborador deve enviar uma autorização assinada para a publicação do texto, fotos ou desenhos. Caso inclua materiais gráficos da autoria de terceiros, e indispensável o aceite destes, assim como uma legenda de identificação.
7. Bibliografia: deve ser acrescentada após as notas, de acordo com as normas da ABNT.
8. Enviar uma cópia para o e-mail: [revistamoinmoinudesc@gmail](mailto:revistamoinmoinudesc@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.

Edições da Móin-Móin

- Revista Móin-Móin nº 1
O ator no Teatro de Formas Animadas. 2005
- Revista Móin-Móin nº 2
Tradição e modernidade no Teatro de Formas Animadas. 2006
- Revista Móin-Móin nº 3
Teatro de Bonecos Popular Brasileiro. 2007
- Revista Móin-Móin nº 4
Teatro de Formas Animadas Contemporâneo. 2007
- Revista Móin-Móin nº 5
Teatro de Formas Animadas e suas relações com as outras artes. 2008
- Revista Móin-Móin nº 6
Formação profissional no Teatro de Formas Animadas. 2009
- Revista Móin-Móin nº 7
Cenários da criação no Teatro de Formas Animadas. 2010
- Revista Móin-Móin nº 8
Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas. 2011
- Revista Móin-Móin nº 9
Teatro de Sombras. 2012
- Revista Móin-Móin nº 10
Encenação Teatral. 2013
- Revista Móin-Móin nº 11
Teatro de Títeres na América Latina. 2013
- Revista Móin-Móin nº 12
Visualidades no Teatro de Formas Animadas. 2014
- Revista Móin-Móin nº 13
Memórias do Teatro de Bonecos Brasileiro. 2015
- Revista Móin-Móin nº 14
Filosofias da formação profissional no Teatro de Formas Animadas. 2015
- Revista Móin-Móin nº 15
Teatro de Bonecos Patrimônio Imaterial. 2016

Para solicitar a Revista MÓIN-MÓIN, dirigir-se à:

Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul
Rua Jorge Czerniewicz, 160. Bairro Czerniewicz

CEP: 89255-000

Fone/Fax (47) 3275-2477

Fone (47) 3275-2670

Jaraguá do Sul – SC

Home page: www.scar.art.br

E-mail: scar@scar.art.br

Todas as revistas podem ser acessadas no site:

<http://www.ceart.udesc.br/?id=601> ou

<https://issuu.com/scar.art/stacks/10b51bb0735c455d9f5c758f3677faa3>

A impressão da edição da Revista Móin-Móin nº16 integra as ações do projeto **HISTÓRIAS DE BONECOS - Registrando nossas memórias**, contemplado pelo edital da Fundação Nacional de Artes – FUNARTE de Ocupação do Teatro DUSE/2016.

Edição www.designeditora.com.br

Tipologia Adobe Garamond

Papel Pólen Soft 80 (miolo) e Supremo 300 (capa)

Impressão Edigráfica



Realização

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

MINISTÉRIO DA
CULTURA



scap
Sociedade Cultural Artística

UDESC
UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE
SANTA CATARINA

ppgt | Programa de
Pós-graduação
em Teatro
CEART - UDESC

Apoio

