

DRAMATURGIAS NO
TEATRO DE
FORMAS ANIMADAS

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

ANO 07 – NÚMERO 08 – 2011 – ISSN 1809-1385



Escritos sobre dramaturgia y teatro de títeres
Mauricio Kartun

Sobre relógios e nuvens: mestiçagem, hibridação
e dramaturgias no teatro de animação
Felisberto Sabino da Costa

Atuando com coisas: o mundo material em cena
John Bell

O autor, o bonequeiro e o bezerro de duas cabeças
Didier Plassard

A dramaturgia do teatro de marionetas hoje:
modos de fazer e modos de ver
Christine Zurbach

Dramaturgia, lenguaje... acción
Miguel Oyarzún Perez

Os sertões como máquina de guerra:
dramaturgia e animação do espaço e dos materiais
José da Costa

Valle-Inclán y la estética del Bululú
Toni Rumbau

Uma escrita efêmera
A dramaturgia do ator manipulador
no Teatro do Inanimado
Almir Ribeiro

Os concursos nacionais de dramaturgia
para o teatro de animação
Humberto Braga

A dramaturgia de títeres de
Federico García Lorca:
entre o culto e o popular
Irley Machado

Aspectos dramáticos do teatro
de bonecos popular
Izabela Brochado
Kaise Helena T. Ribeiro

O Teatro Lambe-lambe e as narrativas da distância
Roberto Gorgati

Entrevista com Magda Modesto

MÓIN-MÓIN

Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas

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

Editores:

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

Conselho Editorial:

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

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

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

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

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

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

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

Marcos Malafaia
Giramundo Teatro de Bonecos (Belo Horizonte)

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

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

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

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



MÓIN-MÓIN

Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas

Dramaturgias 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) da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores. A publicação de artigos, fotos e desenhos foi autorizada pelos responsáveis ou seus representantes.

Editores: Gilmar Antônio Moretti – SCAR e Prof. Dr. Valmor Nini Beltrame – UDESC

Coordenação editorial: Carlos Henrique Schroeder (Design Editora)

Estudantes bolsistas: Gabriela Morales Tolentino Leite e Isadora Santos Peruch

Criação, vendas e distribuição: Design Editora

Revisão: Inacio Carreira

Diagramação: Beatriz Sasse

Revisão e versão dos resumos/abstracts: Jeffrey Hoff

Impressão: Gráfica Nova Letra

Capa: Espetáculo: *Olhos Vermelhos* (2003). Grupo Pia Fraus. Direção de Ione Medeiros, concepção de Beto Andreetta e Beto Lima. Na cena, Beto Lima (1958 - 2005), manipula *Antígona*, que contracenava com *Ismênia* (Isabela Graeff). Foto de Artur Ferrão.

Página 3: Espetáculo: *Olhos Vermelhos* (2003). Grupo Pia Fraus. Direção de Ione Medeiros, concepção de Beto Andreetta e Beto Lima. Foto de Artur Ferrão.

Página 5: Espetáculo: *Olhos Vermelhos* (2003). Grupo Pia Fraus. Direção de Ione Medeiros, concepção de Beto Andreetta e Beto Lima. Foto de Artur Ferrão.

Página 6: Espetáculo: *Olhos Vermelhos* (2003). Grupo Pia Fraus. Direção de Ione Medeiros, concepção de Beto Andreetta e Beto Lima. Foto de Artur Ferrão.

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

Móin – Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas.
Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 7, v. 8, 2011. ISSN 1809-1385

M712

Periodicidade anual

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

CDD 792

SUMÁRIO **MÓIN-MÓIN 8**

Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas

Artifícios das dramaturgias no Teatro de Formas Animadas: à guisa de apresentação
Valmor Níni Beltrame e Gilmar Antônio Moretti, 8

Escritos sobre dramaturgia y teatro de títeres
Mauricio Kartun, 12

Sobre relógios e nuvens: mestiçagem, hibridação e dramaturgias no teatro de animação
Felisberto Sabino da Costa, 27

Atuando com coisas: o mundo material em cena
John Bell, 49

O autor, o bonequeiro e o bezerro de duas cabeças
Didier Plassard, 70

**A dramaturgia do teatro de marionetas hoje:
modos de fazer e modos de ver**
Christine Zurbach, 92



Dramaturgia, lenguaje...acción.

Miguel Oyarzún Perez, 107

***Os sertões* como máquina de guerra:**

dramaturgia e animação do espaço e dos materiais

José Da Costa, 118

Valle-Inclán y la estética del Bululú

Toni Rumbau, 138

Uma escrita efêmera - A dramaturgia do ator manipulador no Teatro do Inanimado –

Almir Ribeiro, 150

Os concursos nacionais de dramaturgia para o teatro de animação.

Humberto Braga, 164

A dramaturgia de títeres de Federico García Lorca:

entre o culto e o popular

Irley Machado, 177

Aspectos dramatúrgicos do teatro de bonecos popular

Izabela Brochado e Kaise Helena T. Ribeiro, 193

O Teatro Lambe-lambe e as narrativas da distância

Roberto Gorgati, 208

Entrevista – Magda Modesto, 222





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, encanto a niños y niñas de Jaraguá do Sul (Santa Catarina – Brasil), con sus presentaciones. Era siempre recibida efusivamente en las escuelas por el coro “Guten Morgen, Guten Morgen” (Buenos días, buenos días en alemán). La expresión convirtió el trabajo de la titiritera conocido como “Teatro de la Móin-Móin”.

Artifícios das dramaturgias no Teatro de Formas Animadas

A *Móin-Móin* – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, em sua oitava edição, elege como tema central: **Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas**. O assunto é instigante e colabora para preencher a lacuna que, todavia, persiste nos crescentes estudos sobre Teatro de Formas Animadas no Brasil. Se hoje já podemos registrar importantes esforços de diversas universidades brasileiras na realização de pesquisas sobre os diferentes aspectos que abrangem este campo de conhecimento, ainda são poucos os estudos dedicados a dramaturgia em nosso país.¹

Certamente, o fato de o Teatro de Bonecos estar inserido, durante muito tempo, quase exclusivamente no âmbito das tradições teatrais em que predomina a oralidade, isso o caracterizou como arte aparentemente desprovida de dramaturgos, o que denota uma concepção restrita sobre a noção de dramaturgia e até mesmo desse teatro. A escassez de textos

¹ É importante destacar o mérito e a relevância dos estudos de:

APOCALYPSE, Álvaro. *Dramaturgia para a nova forma da marionete*. Belo Horizonte: EAM-Giramundo, 2000.

COSTA, Felisberto Sabino da. *A Poética do Ser e Não Ser – procedimentos dramatúrgicos no teatro de animação*. São Paulo: Tese-Doutorado, ECA-USP, São Paulo, 2000.

BALARDIM, Paulo. *Procedimentos dramatúrgicos no teatro de animação*. Porto Alegre: TCC - ULBRA, 2006.

dramáticos como criação literária escrita se dá, seguramente, porque a maior parte dessa produção resulta de anotações, registros escritos ou filmados de espetáculos criados no interior dos grupos.

No contexto brasileiro, já no final dos anos de 1970, registram-se importantes iniciativas, estimulando a criação de textos para Teatro de Bonecos, mas essa prática não prepondera. Isso remete a pensar que no Teatro de Formas Animadas é fundamental compreender dramaturgia como encenação, uma vez que é no processo de criação do espetáculo que ela se define.

As discussões sobre dramaturgia pautadas pela polarização texto-imagem, pensadas principalmente numa perspectiva dicotômica, já não animam as reflexões de grande parte de encenadores e estudiosos do tema. Álvaro Apocalypse (1937 – 2003), artista plástico e diretor do Giramundo Teatro de Bonecos, da cidade de Belo Horizonte, é responsável por um dos primeiros estudos sobre dramaturgia publicados no Brasil. Referindo-se à trajetória do seu Grupo, iniciada na década de 1970, assim reflete sobre dramaturgia e as práticas do Giramundo: “Pretendemos estudar a linguagem da forma em movimento. Simplificando, eu diria que nós buscamos a expressão através da forma em movimento e iluminada. Não nos interessamos, a não ser em raríssimas ocasiões, pela dramaturgia tradicional” (APOCALYPSE, 1997: 110). Como se vê, a dramaturgia escrita para o teatro de atores, bem como os princípios que sustentam sua organização, denominados de tradicional por Apocalypse, nem sempre são modelo para a criação de espetáculos para o Teatro de Bonecos.

É interessante destacar também o pensamento de Peter Schumann (1992: 32) quando afirma que “os bonecos exigem silêncio e seus silêncios são claramente parte da sua linguagem.”² Quando o diretor do Bread and Puppet Theatre reclama silêncio, sobretudo o “silêncio verbal” do títere revela a importância da ação e do gesto. E vale lembrar que o gesto

² SCHUMANN, Peter. Hacer gritar a los dioses. in *Revista Puck. El Títere y las Otras Artes - Tendencias Actuales*. n.5. Bilbao: Institut International de la Marionnette - Concha de la Casa, 1992.

do boneco quase sempre se caracteriza pela síntese, economia e precisão.

Destacar o pensamento destes dois importantes diretores colabora para evidenciar a complexidade da discussão presente nesta edição da Revista Móin-Móin, cujos artigos refletem sobre processos de criação e mudanças que vêm acontecendo em diferentes contextos da produção cênica sob a perspectiva da dramaturgia.

Escolher este tema para a presente edição qualifica o debate na perspectiva de contemplar Dramaturgia em seus variados aspectos: o texto, o corpo, a luz, o espaço, os materiais, os sons, etc e agrega não apenas o que se refere ao campo ficcional, mas também se articula às questões que ultrapassam a esfera da construção do espetáculo, rompendo, muitas vezes, as fronteiras entre ficção e realidade. O teatro de animação, cada vez mais, abre-se ao diálogo com novos modos de fazer e pensar, “contaminando-se” de outros campos artísticos, o que nos leva à idéia de **dramaturgias** do teatro, no plural. Por isso esta edição reúne artigos que identificam e discutem diferentes contextos, situações, tensões e mudanças que acontecem atualmente no modo de fazer e pensar as dramaturgias no Teatro de Formas Animadas.

Em recente texto publicado na Revista Eletrônica *Trio de Três – Teatro de Bonecos*,³ o professor Felisberto Costa afirma que: *Pensar a dramaturgia do Teatro de Animação não se restringe a enfocar de um lado o texto (palavra) e de outro a imagem (visual), proposição que considero superada. O Teatro de Animação é tanto o lugar da palavra quanto o da imagem. Nesse sentido, opta-se pela constituição da dramaturgia da cena: pródiga de sons e plena de silêncios, eivada de imagens falantes e de palavras visíveis, entre tantos outros “artifícios”. Em sentido amplo dir-se-ia “animar” a cena com tudo que concorre para a sua consecução.* Suas palavras sintetizam o esforço da presente edição da Revista, ou seja, refletir sobre diferentes experiências, percursos, perspectivas, e as complexidades que envolvem as dramaturgias no Teatro de Formas Animadas.

A diversidade de abordagens sobre o tema Dramaturgias e os diferentes contextos de sua criação podem ser vistos nos estudos dos

³ <http://www.triodetres.com.br/artigo/dramaturgia-teatro-de-animacao>

colaboradores estrangeiros: Mauricio Kartun, dramaturgo e professor na Universidad de San Martín, em Buenos Aires, Argentina; John Bell, professor na New York University, Estados Unidos; Didier Plassard, professor na Université Paul Valéry, Montpellier III, França; Christine Zurbach, professora na Universidade de Évora, Portugal; Toni Rumbau, titeriteiro e diretor teatral em Barcelona, Espanha; Miguel Oyarzún Perez, titeriteiro no Teatro El Chonchón, de Córdoba, Argentina.

Contamos também com a contribuição de estudiosos do Brasil: Felisberto Sabino da Costa, Professor na Universidade de São Paulo – USP; José Da Costa, Professor na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO; Almir Ribeiro, diretor teatral e doutorando, na Universidade de São Paulo – USP; Humberto Braga, ensaísta e produtor cultural, no Rio de Janeiro; Irley Machado, professora na Universidade Federal de Uberlândia – UFU; Izabela Brochado e Kaise Helena T. Ribeiro, atrizes e professoras na Universidade Nacional de Brasília – UnB; Roberto Gorgati, bonequeiro e professor na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

Nesta edição, a Móin-Móin publica uma entrevista com Magda Modesto, falecida no dia 22 de abril deste ano. Suas palavras revelam um pouco da sua história, dos caminhos percorridos com os títeres, e seu amor pelo teatro. Pensar em seu percurso é perceber uma vida dedicada aos títeres; ao estudo e à pesquisa, com ênfase em nosso teatro popular; à formação de artistas interessados em se expressar com essa arte; à recolher e expor títeres do Brasil e de diversas partes do mundo; a ajudar a construir uma imagem positiva do teatro de animação brasileiro. Magda, como integrante do Conselho Editorial da Revista Móin-Móin foi incansável colaboradora, atenta aos rumos da Revista, auxiliando sempre na escolha e priorização dos temas centrais de cada edição. Seu nome já não constará no corpo editorial nas próximas edições, mas procuraremos manter presente seu entusiasmo, ousadia e inteligência. Sua ausência nos enche de saudade, muita saudade.

Valmor Nini Beltrame
UDESC

Gilmar Antônio Moretti
SCAR



Escritos sobre dramaturgia y teatro de títeres

Mauricio Kartun

Universidad de San Martín (Argentina)





PÁGINA 12: Espetáculo *Fin des Terres* (1983). Cie Philippe Genty. Foto de Pascal François.

PÁGINA 13: (acima) Espetáculo *Fin des Terres* (1983). Cie Philippe Genty. Foto de Pascal François; (abaixo) Cie Philippe Genty – Foto de Pascal François.



Resumo: O artigo discute o papel do dramaturgo e analisa diversos aspectos relativos à dramaturgia no Teatro de Bonecos e no Teatro de Objetos, tais como: a importância da ação e a economia de palavras; a escolha de materiais e objetos que colaboram na definição da dramaturgia; a metáfora como recurso; a indissociação entre construção do texto e encenação. Por fim, o estudo apresenta a síntese da última aula ministrada pelo autor na sua condição de professor de Dramaturgia na Escuela de Titiriteros del Teatro General San Martín, em Buenos Aires, no ano de 2001.

Palavras-chave: Dramaturgia; teatro de títeres; teatro de objetos.

Abstract: This article discusses the role of the playwright and analyses various factors related to dramaturgy in Puppet Theatre and the Theatre of Objects such as: the importance of action and the economy of words; the choice of materials and objects that collaborate in the definition of the dramaturgy; the metaphor as resource; and the inseparability between construction of text and staging. Finally, the study presents a synthesis of the final class given by the author as theatre professor at the Escuela de Titiriteros del Teatro General San Martín, in Buenos Aires, in 2001.

Key-words: Dramaturgy; puppet theatre; theatre of objects.

I. Títeres: La palabra que actúa

Conocí a Ariel Bufano meses antes de su muerte. Menos de un año. Muy poco tiempo. Menos del que hace falta habitualmente para que las particularidades de alguien a quien uno recién conoce se disuelvan en el todo, ese pegote, que nos proponen las relaciones extensas. Será tal vez por eso que algunas de sus palabras, de sus imágenes, algunos de sus ejemplos, un par de ejercicios que le conocí, han ganado en mí un extraño – altísimo – grado de concentración de sentido. Tan pocos meses no me dieron tiempo a humanizarlo. No tuve tiempo de descubrirle reiteraciones, no le advertí contradicción. No le vi los piolines. Esos conceptos quedaron entonces en mi cabeza con la claridad y el poder iluminador de las cosas míticas. Y también con su carácter intransferible. Puedo contarles algunas cosas que me dijo, que le vi, pero es improbable que a ustedes les pegue en el mismo lugar en que a mí me han pegado.

Pensábamos – por ese entonces – hacer una versión de *La rosa de papel* de Valle-Inclán. Sería una dramaturgia compartida, y él el director, claro. Mi relación con los títeres era reciente: machacaba sobre los libros que Ariel me pasaba: Jurkowsky, Meschke. No podía quebrar – no obstante – una visión esquemática: el espectáculo de guiñol como versión limitada – y limitante – del teatro de actores. No lograba apasionarme con la idea de escribir para esos bichos con los que ni siquiera se podía ir a comer después de la función. Una tarde de diciembre en el bar Azul me contó la imagen que venía amasando para el final de la pieza: esa escena apocalíptica, ese incendio extraordinario que – en su imposibilidad escénica – yo imaginaba resuelto por alguno de los tantos efectos convencionales. “Voy a quemar los títeres” me dijo. “Habrá que escamotear a los reales para incorporar otros más sencillos que pienso sacrificar cada función.” Volví a casa con una inquietud inexplicable. Fui al texto:

Otro traspíes para llegar a la difunta. Cae una velilla, y en las manos de marfil arde la rosa de papel como una rosa de

fuego. Arden las ropas, arde el ataúd. Simeón Julepe, entre las llamas, abrazado al cadáver, grita frenético. Las mujerucas retroceden, aspando los brazos. Toda la fragua tiene un reflejo de incendio. (VALLE-INCLÁN, 1996: 87)¹

Imaginé esos títeres agitarse en llamas hasta desprenderse hechos cenizas. Las puntas del varillaje en brasas. Escuché los gritos de Simón, y vi el ataúd consumirse extinguiendo la última luz de la escena. Vi la catástrofe sin maquillaje. La muerte sin convención. El fuego sin retórica. Recordé a Von Kleist: “En el teatro, Dios y las marionetas son perfectos”². Y entendí.

Así fue que poco después empezaba a enseñar dramaturgia en la Escuela de Titiriteros del Teatro General San Martín. A decir verdad, desde hace mucho tiempo enseño cosas para poder aprenderlas. De mi fracaso escolar juvenil, de mis años de alumno repetidor, capitalicé, cuando pude hacerlo, que lo que se estudia desde el deseo se aprende, y que con la obligación en cambio apenas si se pueden aprobar exámenes. Pocas cosas me encienden tanto el deseo de saber como el tener que enseñar. Pocas me aclaran tanto como el tener que aclararle algo a otro. Y hago entonces un uso más o menos racional de esa energía: invento nuevos cursos, seminarios, que amplían de a poco el campo de ingerencia original: guión, creación colectiva, creatividad, dramaturgia del actor. De todas las disciplinas saco nuevos elementos que reciclo a su vez en las demás. Pero de ninguna he sacado tanto en esta búsqueda alquímica como de la dramaturgia para títeres, y más específicamente del teatro de objetos. La fenomenología poética se ve tan clara desde allí, que a veces me agarra el miedo supersticioso a haber llegado finalmente a algún grado de verdad. Basta ver esos objetos sacados de contexto que se iluminan de significado, que

¹ VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte. Ligazón, La Rosa de Papel, El Embrujado, La Cabeza del Bautista, Sacrilegio*. Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid 1996.

² KLEIST, Heinrich von. *Sobre o teatro de marionetes*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997. (Nota dos editores).

destrozan cualquier trama conceptual sobre su propia condición. Que se resignifican hasta el límite. Que se expresan con las metáforas más reveladoras. Las imágenes más sorprendentes. Con las sinécdoques más limpias. Objetos *animados* – dotados de *ánima*: alma – por el poeta-manipulador. Por su mirada. Pienso en el Periférico con sus muñecos siniestros, sus enterratorios; en Genty con sus equipajes misteriosos, sus sogas, sus telas. El discurso se hace tan fluido que parecería no haber fricción alguna entre los recursos de la emisión y la cabeza misma del receptor. Los objetos tienen una entidad poética tal que parece razonable pensar como Marcel Duchamp que “La simple elección de un objeto ya equivale a la creación”. Observo – sin ir más lejos – algunos ejercicios de mis alumnos:

Una banana seduce a dos tomates con su striptease más lascivo. Tomates machucados. Venidos a menos. Cualquier hombre se identificaría con ellos. Pelean por la mujer. La vieja licuadora de los ‘60 en la que son detenidos los transforma ante mi vista horrorizada en una papilla sanguinolenta. El aullido de la Duilia se funde con el de Los Redondos. Criminal Mambo.

Un papel higiénico desenrolla su vida monologando vuelta tras vuelta. A su lado su hermano intenta lo propio. Pero no puede. Ha absorbido el agua sucia de lo familiar y ya no logra desprenderse de sí mismo. Es una masa informe. Queda impotente a mitad de camino. El otro llega melancólicamente al final del tubo de cartón que rueda cadáver.

Una mujer sentada al borde de la cama observa a su marido dormido. Mira su corazón ensangrentado latiéndole en la mano. Convoca su fantasía más secreta: ese amigo de su padre tocándola en el asiento trasero de aquel Chevrolet. Su deseo irrefrenable y su represión. Apoya el corazón con cuidado en un plato. Con un cuchillo de cocina lo divide encarnizadamente. Pone el plato sobre el piso: “- Mish... mish...”.

Historias que en la dramaturgia tradicional obligarían a un mar de palabras – las más, informativas – concentradas en un mínimo manipuleo de objetos. Entiendo por fin a Paul Claudel: “El títere no es un actor que habla, es una palabra que actúa”.

II. Poética y dramaturgia de la cosa³

QUÉ ES LA DRAMATURGIA

El acto de escritura teatral no es otra cosa que la improvisación imaginaria de un mundo de fantasías dinámicas a las que exploramos con todos nuestros sentidos. Una obra escrita es sencillamente el registro de esas improvisaciones organizadas ahora en un todo orgánico y bello. Sus acciones, lo que mis ojos de autor vieron en la ensoñación; sus palabras, lo que oí en ella. Una improvisación en la que – extrañamente – trabajamos de actores y espectadores a la vez. O sea, por decirlo con la elocuencia de Nietzsche: “Si el trabajo del poeta es el de ver una multitud de seres alados que vuelan a su alrededor, el trabajo del dramaturgo es además el de convertirse en ellos”.

Así, el trabajo del dramaturgo es una curiosa actividad travesti donde continuamente nos transformamos imaginariamente en otro. Un “yo reemplazante” del personaje que siente la escena desde su cuerpo. Pero atención: si el actor *encarna* el trabajo del dramaturgo tradicional – lo pone en carne -, el titiritero lo *materializa*. Cuando se escribe para títeres es necesario que el dramaturgo sepa sentir también desde el cuerpo del títere y así poder materializar en el muñeco su propia emoción y sus sensaciones. El dramaturgo titiritero debe saber ser – ubicua y paradójicamente -: materia, títere, personaje, espectador, y poeta a la vez. Por eso quizá los dramaturgos del títere más trascendentes fueron simultáneamente grandes maestros titiriteros, gente habituada a imaginar con las manos, a percibir desde ellas.

En dramaturgia sólo podemos escribir cuando somos capaces de *percibir* (en su sentido más literal: “comprender una cosa por medio de los sentidos o de la inteligencia asistida por los sentidos”) lo que va a ser escrito. Puede haber un detonante cualquiera, un

³ Fragmentos sueltos de la desgrabación de clases del I Taller Nacional de Dramaturgia para Títeres. Bogotá. 1999. Publicado en Revista Fardón. Año 4 – N°15. Enero 2000.

concepto, una idea, pero la obra no empieza a ser *pensada* – y ése es el error habitual del dramaturgo que comienza – sino recién cuando puede ser *imaginada*: concebida interiormente con los sentidos, vista, oída, olida. Lo necesario es el material de la imaginación, y la unidad de esa imaginación es la imagen, sea visual, sonora o de otro tipo.

TODO ES DRAMATURGIA

Por una larga tradición literaria la palabra ha aparecido como su medio, su soporte, natural, pero la dramaturgia va mucho más allá. No sólo al texto le competen las cuestiones de la dramaturgia. Todo lo que construye discurso arriba del escenario – del retablo – está regido por las mismas leyes: lo plástico, el sonido, el ritmo, la luz... Un mismo texto que *dice* algo con una luz melancólica, cobra un sentido diferente con una atmósfera encendida de colores. Ante ese tradicional enfrentamiento entre la imagen y la palabra, yo he optado por quedarme con las dos. Ambas son maravillosos materiales constructivos del discurso teatral, y a ambas se las puede entender y dominar desde el conocimiento de la dramaturgia. Ambas, también, contienen un riesgo y es la retórica: cuando *cuentan* algo, en el sentido narrativo literario, suelen ser insoportables. Cuando la imagen o la palabra aluden, y con esa alusión impulsan al espectador a construir algo en su cabeza, es cuando se vuelven irremplazables.

EL TEATRO DE TÍTERES, TERRITORIO NATURAL DE LA METAFORA

En el final de una obra de títeres dos muñecos *muletos* arden en llamas. Los títeres son actores que pueden ser incendiados. El títere nos permite trabajar con una materia capaz de realizar lo que para el actor es imposible. Lo fascinante de la dramaturgia para títeres es el desafío de trabajar sobre lo ilimitado de la materia como elemento expresivo. Cuando el poeta titiritero consigue que la materia trascienda el límite natural de su silencio y se vuelva

elocuente el títere se vuelve insustituible.

Un alumno presenta un ejercicio: un títere hecho de hielo que se enamora de una vela encendida. Mientras intenta enamorarla se derrite a su lado. Qué mejor se podría representar al hombre enamorado, de apariencia fría, dura, y que sin embargo se deshace junto a la mujer que ama. El agua que caía del títere finalmente apagaba la vela y allí terminaba el ejercicio y su amor. El personaje no necesitó decir “me derrito por vos”, ni explicar la paradoja de apagar al ser amado con su propia pasión, simplemente lo metaforizó de la manera más elocuente. Otra alumna presenta su ejercicio: un títere de papel de servilleta, un material muy absorbente, al borde de un vaso con agua. El títere, un hombre que dudaba y dudaba sobre todo. Mientras monologaba el títere iba metiendo un pie en el agua, luego el otro, se iba hundiendo lentamente y se deshacía. Lo último que quedaba era la cabeza del títere dudando, cuando ya el cuerpo era una masa sin forma dentro del agua. Jamás el personaje necesitó la ingenuidad de informar “me estoy ahogando en un vaso de agua”. La materia entendida como material de elaboración poética puede ser más rica que cualquier palabra. El títere es el territorio natural de la metáfora. Sólo necesita de titiriteros que se asuman como poetas renunciando al mero rol de ilustrador.

LA ALEGRE CÓPULA DEL TEXTO E LA PUESTA

La creación dramática tradicional, digo la que parte de un texto escrito previamente, requiere, como cualquier hecho orgánico, de un apareamiento, una cruza. El milagro de la creación dramática es como el de la creación de la vida: exige la cópula de dos para producir la concepción. El texto y la puesta se aparean y es allí donde se produce la creación teatral, el nacimiento de su criatura, el espectáculo. Recién allí, en el parto se comprueban sus virtudes y defectos.

El milagro de la dramaturgia es ese poder de encarnarse, pasar a la carne del actor, y es justamente ese cuerpo humano el que le da la medida al texto. Un texto es una emoción a la medida de su instrumento, ese cuerpo. De la misma manera un títere que

materializa un texto se vuelve también su propia medida, y crea, como todo instrumento sus propias exigencias. De allí la dificultad de montar con muñecos textos teatrales convencionales. El títere es un instrumento que clama por partituras específicas, propias. Lo extraordinario del títere es su versatilidad para hacer cosas que el actor nunca podría. Convertirlo en su versión en miniatura es subestimarlo. De allí la necesidad imperiosa de la aparición de muchos nuevos textos que vengan a ponerle música, voz, a tanta materia muda.

MYTHOS Y LOGOS

Toda actividad del ser humano transcurre en alguno de sus dos campos míticos: el *Logos*, el conocimiento, el saber; y el *Mythos*, la imaginación, su fantasía. Nuestra sociedad se ha encargado de valorar particularmente las actividades del logos, porque de ellas depende nada menos que la producción – su objetivo indeclinable -, y subestimar las del mythos, las del mundo mágico. Los artistas hemos encontrado una especie de curioso camino salvador: el de practicar una actividad que nos permite como adultos seguir jugando como niños, ejerciendo como sería la jocunda actividad lúdica, ya que no otra cosa sino eso, juego, es la actividad de lo imaginario.

La función del artista ha sido siempre la de romper el límite de todo concepto, extender las fronteras más allá de las cuatro paredes que nos encierran en la costumbre, en las normas, los cánones; y plantear constantemente la existencia de vida más allá del logos. Así como las hay forestales, o de fauna, la actividad artística no es otra cosa que una reserva de la imaginación sobre la tierra. Una sociedad sin artistas es una sociedad encerrada entre muros, imposibilitada de crear nada nuevo. En todas las civilizaciones ha sido la presencia del artista la proa que ha permitido romper ese mar de hielo de los conceptos que la apresan. Garantizamos a la civilización la presencia institucionalizada de la fantasía. Tenemos esa función básica en la sociedad y desde ella es imprescindible reclamar nuestro lugar. A menudo el estado no sabe qué hacer con

los artistas, cómo clasificarlos, dónde ponerlos, y lo más fácil es tirarlos al cajón de lo incomprensible, lo superfluo, o lo suntuario.

EL TÍTERE, PARTE ELOCUENTE DE UN TODO

Cien cabezas de ganado solemos decir, y cuando lo hacemos no pensamos en la cabeza del animal sino a en su totalidad. Hemos usado lo que la retórica conoce como *sinécdoque*: la parte por el todo, una palabra o expresión que al ser usada alude y remite a un todo mucho mayor que ella misma, del que forma parte. En su aparente debilidad frente a otras artes el títere esconde en realidad un enorme poder que le da justamente su carácter sinecdótico, su capacidad para representar como parte un todo maravilloso que se completa recién en la cabeza del espectador. En un retablo un conejo cava la tierra – el piso imaginario – para hacer su madriguera. La tierra naturalmente no está, pero por manipulación, por animación, por el movimiento y el sonido que le proporciona el titiritero los espectadores crean en su imaginación el gran agujero. El conejo desaparece por él. No hay nada que represente al agujero pero cuando entra el cazador los chicos se ríen esperando el momento en que caiga en él. También el cazador cae y cuando entra el niño amigo del conejo los pequeños espectadores lo alertan del riesgo de hundirse él también. Un gesto del títere ha creado por alusión una ilusión. Y la ilusión es tan vívida, tan patente que el mejor agujero que consiguiéramos hacer en la escenografía por medios técnicos sería paupérrimo al lado del efecto verosímil de ese otro. En ese campo al títere no hay con qué darle. Podemos hacer llover en un escenario por medios técnicos: a los pocos segundos el espectador estará tratando de adivinar de dónde cae el agua e por dónde desagota. Bastaría sin embargo con que un actor entre a escena empapado, sacudiendo su paraguas para que la ilusión sinecdótica de lluvia le haga aceptar con absoluta credulidad que afuera de la escena hay un temporal. El milagro del teatro, y en particular el del teatro de títeres, la garantía de su supervivencia, está en su capacidad de alusión a una acción, una historia, que en realidad ocurre en

la cabeza del espectador obligándolo a la enormemente placentera actividad mental del imaginar. Como la pequeña parte visible de un iceberg – la obra – que remite, alude, y permite construir en la imaginación una totalidad enormemente mayor que es el *argumento*.

III. Carta de despedida a la camada 2001 del Taller Escuela de Titiriteros de Teatro General San Martín de la Ciudad de Buenos Aires.

El texto acompañó el regalo de despedida: una vieja llave oxidada para cada egresado.

Después de tres años de trabajar juntos, y en la circunstancia crítica de terminar un ciclo, me dieron ganas de regalarte algo. Suele hacerse, ¿no?. Un sinónimo de *obsequio* es *presente*. Seguramente porque celebra el momento que se vive. *Entregar un presente...*: está bueno si se lo mira con los anteojos deformantes de la mirada poética. Seguramente nos cruzaremos muchas veces en tu futura carrera. Toda crisis es un punto de inflexión (¿otra vez, kartun...?): me gusta más pensar en el nuevo rumbo, el que viene desde hoy, que en el que se deja atrás. En el afán de dar vuelta todo, que es algo que al menos creo haberles enseñado, quisiera entregarles entonces con esta llave no un *presente*, sino un *futuro*. Este *futuro* es un objeto – claro –, que es el elemento que nos sirvió de excusa todo este tiempo para reflexionar sobre el arte y la creación. Podría haber sido cualquier otro: una cornucopia (¿qué mierda será una cornucopia?), una hoja de malvón, una tijerita china. Pero es una llave chota porque:

- a) Paseando por el Parque Los Andes las vi ahí, y eran unas cuantas, tantas como ustedes.
- b) Porque casualmente estaban ustedes en ese momento en mi cabeza, y ellas parecían decir algo de nosotros.
- c) Porque ese acto casual y expresivo hablaba de azar y metáfora que son los temas alrededor de los que giramos en todas

las clases.

- d) Porque las sentí detonadoras (otro concepto que nos ha unido), pre-texto de algo que escribirles que resuma lo que he querido enseñarles en todo este tiempo. Hemos tenido clases teóricas, clases prácticas, clases por email, por teléfono, ¿por qué no una clase regalo?

Te escribí entonces estas:

INSTRUCCIONES PARA USAR UNA LLAVE VIEJA

- 1) Tiene óxido, claro. No la limpies, es su manera de expresarse. No olvides aquello de Bachelard: “El movimiento es la oración de la materia. La única lengua que habla Dios”: ¿de qué otra manera podría hablar el hierro?. Pero no olvides que como todo idioma necesita ser oído, e interpretado. Ella habla bajito: mirala de cerca, en soledad, y en silencio hasta que la escuches. Si estos tres años de escuela no alcanzaron o no te sirvieron, es probable que no oigas un carajo, o que no entiendas nada. Si percibiéndola construye sentido es que aprendiste por fin el lenguaje de los objetos, y que – con la trabajosidad del traductor, o la espontaneidad de la lengua madre, no importa-lo estás hablando.
- 2) Al tocarla te manchará las manos, sentirás el impulso de limpiarlas y cuando lo hagas ella habrá conseguido a su manera una inversión de energía: calorías. Pero si mirando sus manchas grises, su forma anacrónica, proyecta en vos una historia, habrá conseguido además que las calorías las consuma tu imaginario, y habrá cumplido parte de su objetivo, el objetivo que todas las cosas viejas guardan para el espíritu poético: conservar en sí mismas un mundo de imágenes, una semilla que cuidada, regada y alimentada dé de sí una ficción, un poema, o al menos una ensoñación.
- 3) Para mucha gente será solo un residuo, basura. Vos mandales: “sí...sí...”, guardala, y callate el secreto: el motor del imaginario consume como su mejor combustible a las

imágenes descartadas por lo útil. Un utensilio, un útil, sirve (es ideológicamente sirviente, se somete). Lo inútil en cambio cumple siempre la función rebelde del objeto: objetar (y así impugnando el facilismo de la red conceptual, obliga y ayuda a encontrar relación entre elementos antes no relacionados, que es nada más y nada menos que la acción de crear). Los utensilios son profanos, los objetos cuanto más inútiles más sagrados. Mirá sino como lo han aprovechado durante siglos los chabones de toda religión: nadie reverencia un lavarropas, pero millones en cambio mueven el mundo y hasta se matan defendiendo, por ejemplo, dos palitos cruzados, en lucha contra un pedacito de pergamino enrollado en otro palito. El milagro de esta llave es que ahora, separada del único cerrojo en el que encajaba puede al fin en su inutilidad volverse un ícono.

- 4) Dejé a esta llave vagar por tu imaginación, aparearse con otro objeto, y otro: estarás metaforizando, hablando la lengua del vate (el dueño del vaticinio), la más indomable de las figuras de la retórica. Disfruté de su carácter único y fugaz: nunca repitas una metáfora: son como balas que solo disparan una vez, y luego se vuelven apenas la cáscara de la explosión, no el delito si no su prueba. Nunca intentes reducirla a un solo sentido, volverla unívoca, no olvides esto con lo que les hinché mil veces: la metáfora no quiere decir, la metáfora dice. Eliminá siempre la palabra “como” que es el mecanismo vulgar de la comparación: la primacía de la metáfora.
- 5) Dejela cumplir funciones insólitas, nunca la censures. Pensá que bastaría pensar por ejemplo que así de vieja y oxidada es la llave del futuro para haber abierto justamente con esta llave la cerradura que guarda uno de los tesoros más valiosos en nuestro trabajo: el de la paradoja. Buscá abrirla siempre porque de ella están hechas las mejores historias y la poesía más profunda.

- 6) Impugná todo sentido para encontrarle a las cosas su sentido. La red conceptual asocia inmediatamente llave con cerradura. Cerradura (aunque no solo cierra sino que abre) porque en la perversión que significa siempre la propiedad como pulsión, la usamos para cerrar, para guardar. Una *cerradura* cumple una función canuta, paranoica. Me gustaría que esta sea una llave de abrir, no más. Que giren sus paletas adentro de un objeto llamado *apertura*.
- 7) Ponele nombre. No de los nuestros porque eso la antropomorfizaría. Un nombre de llave. Los chinos, que se la saben lunga suelen recoger una piedra, bautizarla y guardarla. Pensá que nombrar a algo es una forma de sacarlo del anonimato, de darle carácter, de volverlo personaje.
- 8) No la dejes a la vista: aquello a lo que miramos mucho al pedo terminamos mirándolo sin verlo. Observándolo como decía Proust “tras el cristal de la costumbre”. Guardala con su manual de instrucciones, y desempolvala solo cuando andes medio fané de inspiración, o cuando ataque la melancolía por estas buenas mañanas titiriteras que pasamos (la nostalgia es una maravillosa caldera poética).
- 9) Por último: date tiempo y espacio para mirarla y admirarla. Mezclada entre otras, o cumpliendo su función de llave nada significa ni dice, pero sacada de su contexto verás que se volverá elocuente. Ahí vas a entender por fin aquello de Duchamp: “La simple exposición de un objeto es arte”.

Que seas un artista fértil. Que seas una persona feliz.

Sobre relógios e nuvens: mestiçagem, hibridação e dramaturgias no teatro de animação¹

Felisberto Sabino da Costa
Universidade de São Paulo – USP



¹ Este artigo é parte do meu pós-doutorado, realizado na Université Sorbonne Nouvelle (Paris III), sob a supervisão do Prof. Jean-Pierre Ryngaert. A pesquisa contou com o apoio da CAPES.





PÁGINAS 27 e 28: Espetáculo *Vingt minutes sous les mers* (1983). Direção e atuação de Katy de Ville. Théâtre de Cuisine (França). Acervo do Sesi Bonecos do Brasil. Foto de Dudu Schineider.

PÁGINA 29: Espetáculo *O Incrível Ladrão de Calcinhas* (2006). Direção de Willian Sieverdt. Trip Teatro de Animação. Foto de Xico Stoker.



Resumo: Este artigo tem como objetivo tecer algumas reflexões sobre a dramaturgia do teatro de animação contemporâneo, lastreadas nos conceitos de mestiçagem e hibridação.

Palavras-chave: Dramaturgia; mestiçagem cultural; hibridação; objeto.

Abstract: The purpose of this article is to highlight some issues concerning contemporary puppet theatre based on the concepts of cultural miscegenation and hybridization.

Key-words: Dramaturgy; cultural miscegenation; hybridization; performing objects.

Para Magda Modesto, em cada títere evocado.

O teatro de animação comporta múltiplas configurações dramáticas, sejam ligadas intrinsecamente à cena, sejam as que provêm de um texto a ser levado às diversas concepções de palco e espaço. Integrando sistemas heterogêneos, elas flertam com a ópera, o mimo, as artes da rua, as artes visuais, o cinema, o teatro de atores, evidenciando sua abertura às misturas. Como nos diz Dario Fo, o teatro de bonecos alimenta-o em sua criação artística. E acrescenta:

Entre os inúmeros charmes do teatro de animação², aquele que sempre, particularmente, me fascinou, é o elemento cômico: empático, paradoxal, inteligente e eficaz, sobretudo o títere de luva. Um cômico que não concerne apenas ao gestual, linguagem fundadora desse teatro, mas sobretudo à palavra, à situação dramática e cênica, indo até à sátira, muitas vezes feroz e alucinada, mas sem jamais representar um fim em si. (FO, 2005: 9).

Conforme Sermon, que define a dramaturgia do teatro de animação como escritura do visível e do sensível, composição de matérias e formas, de posturas e movimentos, de sons e imagens, “nesses últimos anos, o número de textos escritos para marionetes [na França] se multiplicaram, notadamente no segmento do ‘público infantil’, mas não exclusivamente – o que é um fenômeno notável na escala multissecular do teatro de marionetes³” (SERMON, 2010: 9). Dependendo do país (e mesmo de um determinado lugar nesse país), a produção dramatúrgica apresenta-se mais ou menos difundida em registros impressos. Alguns textos acabam se concretizando na cena, que se dão a ver por um tempo determinado, ou podem ser veiculados mediante gravações. Seja como for, a dramaturgia conserva a tradição e se (re)inventa nas experimentações contemporâneas. Sob esta perspectiva, teço algumas considerações sobre processos dramatúrgicos no teatro de animação, enfocando alguns de seus aspectos que envolvem hibridação e mestiçagem.

Acordos móveis entre as diferenças⁴ ou “mixto” quente

Os termos mestiçagem, cruzamento, hibridação, não raras vezes, portam sentidos correlatos. Em outras, eles se distanciam e adquirem características próprias e contrastantes entre si. O con-

² Termo tal como utilizado por Dario Fo em sua mensagem.

³ Optei por utilizar “teatro de marionetes” (*théâtre de marionnettes*), expressão que equivale a “teatro de bonecos” ou “teatro de animação”, na tradução dos textos franceses.

⁴ Frase pinçada de Pinheiro (2009).

ceito aqui empregado transita em vias em que o contexto traz à luz o seu sentido. A mestiçagem não é um fenômeno recente, porém, é sempre oportuno pensá-lo numa época em que a pluralidade não implica um discurso libertário. Essencialmente, trata-se de misturas. Há igualmente a possibilidade de enveredar pelas zonas de vizinhança ou fronteiriças que não se mesclam.

Proveniente do baixo latim – *mixticius* ou *mixtus* – a palavra mestiço envia à ideia de mistura no seio de uma mesma espécie, e mestiçagem ao produto de tal mistura ou cruzamento, ao passo que o termo híbrido (do latim *ibrida*, de sangue misturado, alterado para *hybrida* por aproximação com *ubris*, que significa excesso) designa o cruzamento de variedades diferentes de espécies diferentes. (POPELARD, 2004: 119).

A ideia de mestiçagem em Gruzinski, oriunda dos estudos sobre a colonização do México, “designa as misturas entre seres humanos, imaginários e formas de vida vindas dos quatro continentes: América, Europa, Ásia e África”, ao passo que hibridação é mistura que se “desenvolve dentro de uma mesma civilização ou de um mesmo conjunto histórico – a Europa cristã, a Mesoamérica – e entre tradições que, muitas vezes, coexistem há séculos” (GRUZINSKI, 2001: 62). Por sua vez, Pinheiro (2009: 10) nos diz que, na mestiçagem cultural, o acento não se coloca mais em totalizações unitárias, mas nos encadeamentos (sintaxe) do bordado ou mosaico. Ainda trilhando esse pensamento, as

noções de descontinuidade, inacabamento e não ortogonalidade estão na base da constituição mental e empírica, situação de escritura ao aberto [...] procedimentos de composição retirados das estruturas do ambiente urbano (saltos bruscos de um assunto para o outro, solavancos de direção, profusão de falas e vozes, etc.). (PINHEIRO, 2009: 23-24).

A mestiçagem cultural recusa o sistema binário, justapõe elementos sem se fundirem e envolve migrações, tensionamentos,

paradas transitórias, deslocamentos erráticos, interações de corpos, identidades porosas. A hibridação, na acepção de Canclini, refere-se a “processos culturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam em forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2003: 02). Ainda conforme o autor, o termo é dúctil e abarca “as mesclas em que não se combinam somente elementos étnicos ou religiosos, mas que se interconectam com produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos e pós-modernos” (CANCLINI, 2003: 07). Nesse sentido, a ideia de território fluidifica-se, torna-se maleável. Não é somente a demarcação de uma superfície que define a territorialidade urbana, mas agenciamentos que entrelaçam outras variáveis, como a circulação e o contato, por diversas vias, entre as pessoas de uma mesma ou de diferentes culturas. As cidades são propulsoras da hibridação, como constata Canclini, e “hoje todas as culturas são de fronteira”:

Todas as artes se desenvolvem em relação com as outras; o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento (CANCLINI, 2003: 348).

As metrópoles, mas não somente elas, tornam-se o espaço tensional das diferenças, dos jogos de aceitação e de repulsa do outro, da miscigenação e, ao mesmo tempo, da circunscrição de fronteiras e da eclosão de mundos paralelos, de vizinhanças que não se interconectam. Enfraquecida pela contraposição centro-margem, a multiplicidade é a característica da (con)vivência metropolitana em que “o pós-modernismo não é um estilo mas a co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da arte e do folclore cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais” (CANCLINI, 2003: 314). É a partir da mistura metropolitana, por exemplo, que Lia Rodrigues e sua companhia de dança reivin-

dicam, nos dizeres de Scarpulla, a noção de “mestiçagem cultural”, pela qual “se entende que as pessoas de cada região possuem uma história e representações políticas e éticas próprias, que se cruzam nas metrópoles” (SCARPULLA, 2010: 218). A cidade não é apenas o lugar onde a obra é apresentada, mas o espaço complexo que se imiscui na criação. Essa é uma perspectiva que se espalha em diversos fenômenos artísticos da contemporaneidade.

Como já observado, o teatro de animação é uma arte híbrida, e incorpora diversos elementos em sua constituição dramaturgica. Essa hibridação refere-se não somente às modalidades de animação, ou ao material heterogêneo, ou à relação com as artes visuais, ou a outros cruzamentos dessa ordem, mas também se configura pela mistura concernente ao *imaginário*, às *formas de vida* do artista-dramaturgo e às suas escolhas, evidenciando, dessa forma, sua mestiçagem.

Dramaturgias e amplitudes I

O teatro de animação é um campo profícuo quanto à(s) dramaturgia(s) que se pauta(m) pela articulação de elementos heterogêneos. Tido como lugar da dramaturgia visual (ou da imagem), ele comporta domínios dramaturgicos peculiares, considerando-se as suas técnicas. Para além dessa questão, as diversas configurações que apresentam o objeto interposto entre o ator e o espectador geram “teatros” (e misturas) possíveis, constituindo universos cênicos, que se aproximam ou se distanciam do teatro de animação. A multiplicidade envolve também o autor que adquire estatutos diversos, concernentes ao modo como elabora a escritura. Em alguns casos, poderíamos falar de um *dramaturgo* (ou dramaturgista), um profissional que co-opera a dramaturgia, ao lado de um artista solista ou um coletivo, que também apresenta distintas formas de trabalho.

Nas últimas décadas, a amplitude verificada nesse teatro traz questões que aliam as novas formas da dramaturgia à existência de outras concepções cênicas oriundas do campo titeriteiro, como, por

exemplo, a distinção que se intenta realizar, na França, entre teatro de bonecos (*théâtre de marionnettes*) e o teatro de objetos (*théâtre d'objets*). Termo cunhado a partir das produções dos grupos Cuisine, Manarf e Vélo, para se distinguir do teatro de marionetes, a ideia de um teatro de objetos (ou daquele que se serve de objetos) pode ser ampliada para outras práticas que apresentam características distintas das propugnadas por essas três companhias⁵. Nessa proposição, busca-se o objeto tal como encontrado na vida cotidiana, que remete à acepção de objeto pobre de Kantor, no sentido de que ele é destituído de sua “função vital”. Joga-se com o objeto, não a partir da sua funcionalidade, mas como propulsor de uma dramaturgia fundada não exatamente na técnica de “manipulação”, mas na constituição de metáforas, metonímias, imagens que jogam com a matéria, forma, cor ou textura. Distanciando-se da concepção de um títere concebido para o teatro, o objeto não sofre alterações para ser utilizado em cena, não se trata de um boneco-objeto e tampouco de um objeto-boneco. A distinção, em relação ao teatro de bonecos, envolve também o ator-manipulador (*marionnettiste*), que se converte num *objecteur*, segundo Roland Shon (LACOSTE, 2006: 69)⁶. Contudo, Christian Carrington nos diz que “não são os objetos que definem o teatro de objetos. Eles adquirem importância pela pessoa que os faz agir. Eles são secundários. O importante é aquele que joga: o sujeito” (LACOSTE, 2006: 66). Assim, o teatro de objetos é, antes de tudo,

⁵ O Futurismo denominava “drama de objetos” ou “drama de luz” às sínteses que se valiam de objetos e iluminação, com ou sem atores em cena. Tal é o caso de *O quarto do oficial*, de Marinetti. Nos anos 1950, Jacques Polieri encena no *Théâtre de la Huchette*, em Paris, a peça *Une voix sans personne*, sem a presença do ator, a partir de poemas de Jean Tardieu, na qual voz, luz e objetos são os protagonistas. Polieri, no manifesto *O teatro caleidoscópico*, advoga uma composição teatral em que o “cenário (o espaço) é o ponto de partida, seguido pela música, pelo jogo dos atores e pelo texto”. Em sua concepção, Polieri se refere a um “teatro de objetos”, conforme podemos constatar em seu livro *Scenographie, sémiographie* (POLIERI, 1971).

⁶ Essa publicação, organizada por Jean Pierre Lacoste, é resultado de um encontro sobre teatro de objetos realizado em 2006, na Normandia (França). O livro é composto das intervenções dos autores que participaram do referido encontro, dispostas em tamanhos variados e de forma intercalada.

o teatro do ator, um sujeito cênico que se vale da mistura objetual para compor a dramaturgia, em que o enfoque visual não exclui a palavra, que também se torna objeto sonoro, imagem acústica.

Tal como acontece com o títere, o teatro de objetos prescinde da utilização do objeto físico, e se faz presente de forma conceitual. Como afirma Sombsthay, “mesmo se não houver mais nenhum objeto, eu continuarei a chamá-lo de teatro de objetos. É quase um modo de conceber as coisas” (LACOSTE, 2006: 71). Porém, mesmo dentro desse campo, há experiências híbridas que se situam a meio caminho entre o boneco e o objeto, além de outras que rondam o imaginário do boneco, mesmo propondo dele se distanciar. Sob essa perspectiva, teatro de marionetes e teatro de objetos são vizinhanças que partilham o mesmo território, em que, se há uma diferença, para Roland Shon, ela reside na manipulação (LACOSTE, 2006: 73).

No teatro de objetos, a dramaturgia cênica funda-se numa determinada escala dimensional do objeto. Para Carrington, esse teatro lida com instrumentos que podem ser encontrados numa cozinha (numa casa), “destinados ao manejo com as mãos, como uma ferramenta” (LACOSTE, 2006: 66). Se sua grandeza excede demasiadamente essa proporção, distancia-se dessa concepção de teatro.

A inserção do objeto na cena contemporânea gera dramaturgias que dialogam entre si e se apresentam como possibilidades de atuação com objetos. Assim, a performance *Transports Exceptionels* em que um ator-dançarino elabora um duo com uma retroescavadeira; a frialdade e o calor que anima o dueto apaixonado entre um ator-circense e uma geladeira vermelha, no espetáculo da Companhia Linhas Aéreas; as experiências de Guto Lacaz, com e sem a sua presença em cena; e o teatro material de Philippe Genty, cuja dramaturgia alimenta-se das imagens do inconsciente, dos sonhos e da associação de ideias são algumas produções que atestam essa diversidade. Em *Máquinas 2*, Lacaz subverte a funcionalidade de objetos domésticos de diversos tamanhos. Composta por 25 quadros, de cinco minutos cada, a dramaturgia opera com luz e sombra, música e silêncio, cheio e vazio, memória e alteração do tempo cotidiano.

Muitos deles são objetos de sua convivência, postos em cena como “máquinas irônicas”. A performance autoral ressignifica os objetos ou traz imagens inesperadas, advindas das rupturas da lógica funcional que lhe é, normalmente, destinada. Dessa forma, um secador de cabelos transforma-se numa arma ou uma furadeira converte-se no nariz do performer, mediante a utilização da sombra.

No teatro de bonecos, a diversidade das escalas constitui procedimento dramatúrgico e tece relações com a linguagem cinematográfica, estendendo-se do micro ao macro. É o que se dá, por exemplo, em *Olinda Olinda Olindamente Linda*, do grupo Mamulengo Sorriso, em que a assimetria das relações se dá pela grandeza dos corpos, gerando dessa fricção antinomias visuais contrapondo poder (títeres gigantes) e submissão (boneca diminuta). Com as estruturas gigantes do grupo de teatro Royal de Luxe, somos nós, os espectadores, que nos tornamos pequenas figuras, seres liliputianos frente aos grandes bonecos que se deslocam pela cidade. É assim que nos sentimos frente a um cão de três metros de altura – Xolo⁷ – acionado com o intercurso de uma grua e o aporte de 20 manipuladores. Aqui a escala se amplia e saímos do espaço íntimo da casa para alcançar a rua.

Essas formas de dramaturgia visual, que envolvem tensão e ludicidade na exploração do aspecto plástico do objeto e/ou do boneco, conectam-se às experiências do homem hodierno, ora sujeito ora objeto, atravessado por solicitações de toda espécie. Na fatura dramatúrgica, podemos destacar aquela em que o objeto é o protagonista sem o concurso humano em cena ou a que “adquire importância” pelo olhar numa escritura destinada ao (ou realizada pelo) ator-rapsodo. Há ainda a que compõe jogos em que sujeito e objeto habitam espaços ambíguos na relação entre animado e inanimado ou a que ignora todas essas questões e nos aporta experiências (e misturas) insólitas.

Dramaturgias e amplitudes II

⁷ O nome Xolo é uma referência ao cão que, na mitologia asteca, ajudava os mortos a realizar a passagem para o além-mundo.

Ao abordar a distinção decorrente de “vivo” e “morto”, Gruzinski observa que “a biologia molecular mostra que os limites que separam o vivo do morto, o morto do vivo, o vivo humano do vivo não humano, são altamente problemáticos” (GRUZINSKI, 2001: 50). Essa questão traz implicações profundas no campo da animação, no qual se podem observar diversas formas de “vivo” que habitam a cena. As dramaturgias exploradas em espetáculos que não se configuram como teatro de animação trazem questões que tocam esse domínio, por meio de vizinhanças, mestiçagens e hibridações. Assim, podemos ter a imagem projetada do rosto de dois atores que se desdobram em 12 personagens, tal como acontece em *Os Cegos* (2002), de Maeterlinck, direção de Denis Marleau. A presença se concretiza pela imagem e não pela fisicalidade do ator. Para o diretor, não se trata de cinema ou televisão, mas de “uma experiência híbrida muito peculiar baseada nas noções de ausência e presença” (MARLEAU *apud* BARSANELLI, 2010: 63). Nesse teatro-instalação, a “ausência” do ator em carne e osso propõe ao espectador vivenciar a cena através da imagem, que incorpora fala, ruídos e silêncio. Em *Domestic Affairs* (2001), de Judith Nab e *Stifter's Dinge* (2007), de Heiner Goebbels, o corpo humano desaparece da cena. Ancorado na obra do pintor e dramaturgo austríaco do século XIX, Adalbert Stifter, Goebbels, que se deixa contaminar pela mistura em suas performances musicais, articula uma dramaturgia cênica que mescla voz, música, texto, luz, água e objetos. Escritura-paisagem sem atores de carne e osso, ela articula cinco pianos dependurados que tocam sozinhos, mescla textos de Claude Lévi-Strauss, William Burroughs e Malcolm X, compondo uma estrutura musical eclética num espaço que é parte integrante da dramaturgia cênica. Como ocorre em outras manifestações artísticas contemporâneas, o texto não é apenas expresso pela voz, como também “escrito” em tela com movimentos, tempos, ritmos e formas variados. Nessa performance, a “vida” criada pelo objeto remonta ao teatro de animação, conforme podemos verificar nas seguintes palavras da

espectadora-jornalista que, ao sair do galpão, descobre um grupo de técnicos “escondidos” atrás do público, frente a uma fila de computadores: “os bonequeiros-mágicos que criaram esse turbilhão de ilusões” (SPENCER, 2008).

O espetáculo de dança *Sans Object*, da Cia. Aurélien Bory, igualmente trafega no campo que dialoga com o teatro de objetos (no sentido amplo), a marionete e a máscara, colocando em jogo a relação entre homem e máquina, em que um robô industrial, um braço mecânico articulado utilizado em montadoras de automóveis nos anos 1970, é um “objeto inútil” que adquire “vida” em cena. Conforme nos diz o autor: “vamos utilizá-lo como marionete – um ser cem por cento tecnológico – em seu diálogo com o homem contemporâneo comum” (BORY *apud* YOKEL, 2011: 33). Essa sensação de “vida” é visível (e sentida) nos primeiros momentos do espetáculo, quando o robô se movimenta sob uma imensa cobertura de plástico preta. A luz, a música, o movimento e o ruído do braço mecânico compõem uma estrutura rítmica que engendra “vida” ao objeto. Em toda a obra, o jogo realizado com os dois bailarinos traz o universo do títere, não apenas quanto à manipulação do objeto, como também quanto à marionetização do corpo. A relação estabelecida entre os bailarinos e o braço mecânico cria uma zona indecisa entre vivo e não vivo, homem e máquina, ator-manipulador e objeto-manipulado, relação sobre a qual a crítica observa: “É uma estranha sensação que nasce dessa relação: quem é a marionete? A máquina manipulada à vista ou os dois bonecos que aí se penduram?” (YOKEL, 2011: 33). Sensação que é experienciada, de igual modo, em *Transports Exceptionnels*, o dueto estabelecido entre o dançarino e a retroescavadeira.

Dramaturgias e amplitudes III

A relação com as artes visuais aproxima a dramaturgia do teatro de animação do cinema, dois campos heterogêneos que se misturam e tecem diálogos em que se sobressai a imagem. A partir da eclosão do digital, o cinema trafega em outras mídias, compar-

tilhando estruturas dramatúrgicas que se reinventam e se inscrevem em novas telas. No teatro, há experiências em que a imagem escapa da bidimensionalidade do quadro cinematográfico, adquire um corpo e atua em três dimensões com os atores. São diversas as possibilidades de misturas em que se descortinam os jogos do olhar do espectador. Há a possibilidade de um processo dramatúrgico que não se baseia na projeção de imagens cinematográficas, mesmo se conectadas à escritura cênica, mas daquele que provém de uma dramaturgia cuja estrutura traz a essência do cinema. Esse é o procedimento de que se valem as companhias Pequod (RJ) e Trip Teatro de Animação (SC), em que o cinema compõe uma articulação dramatúrgica através da sua linguagem. Enquanto a primeira explora *close*, *travelling*, campo e contracampo pensados como elementos de uma estrutura híbrida (ou mestiça) que gera a imagem, a segunda trabalha, principalmente, a citação e a estrutura fabular. Outro exemplo significativo vem do Centro de Pesquisas Teatrais (CPT). Ambientada num boteco, o encenador Antunes Filho elabora em *A Falecida*, de Nelson Rodrigues, uma dramaturgia sonora, constituindo um espaço habitado pelo contínuo vozerio dos frequentadores. As personagens rodriguiannas transitam – um contínuo vai-e-vem (vapt-vupt) – nesse meio composto por várias camadas de tempo e espaço. Esse processo dialoga com a montagem cinematográfica pela sobreposição da imagem e pela articulação dos planos espaço-temporais. Assim, uma cena ganha o primeiro plano pela(s) voz(es) (e imagem) do(s) ator(es) que se destaca(m) das demais. O contraponto que se estabelece possibilita ao espectador transitar o olhar (um vapt-vupt) entre o plano fechado (a cena “isolada”) e o geral (a paisagem do bar). Essas construções dramatúrgicas buscam não o teatro que se faz cinema (ou vice-versa), mas o tensionamento de sistemas heterogêneos que resultam numa terceira via dramatúrgica.

A sabedoria emana do corpo: o mundo dá a sapiência, e os sentidos a recebem⁸...: dramaturgia do corpo I

O “trabalho do ator sobre si mesmo” pode ser designado como dramaturgia do ator, tal como o faz Eugênio Barba. Outro aspecto dessa concepção de dramaturgia diz respeito ao ator em cena. Nas passagens que se seguem, tenho como pressuposto o objeto interposto, qualquer que seja ele, dado que é o cerne do teatro de animação, seja o ator tocando-o diretamente, seja utilizando outros modos e sentidos de tocá-lo.

A dramaturgia do ator, concebida sob a perspectiva do princípio do diálogo, envolve corpo(s) e espaço(s), e perfaz intercâmbios de diversas ordens. Recorrendo à etimologia da palavra diálogo, tem-se que:

O prefixo grego *dia* (não confundir com *di* ou *dis*, do latim, *bis*, que quer dizer duas vezes) significa, originalmente, “o que separa”, “o que divide”. Diafragma, diagonal, diâmetro. *Dia* significa, sobretudo, “através”, e corresponde ao latim “trans” – diagrama, diálise, diatribe, dialeto, diáspora –, e nos conduz a *diapasão* (etimologicamente “oitava”, a escala de todas as notas que veio a designar a extensão que percorrem uma voz ou um instrumento [...]). Por sua vez, *logos* significa descrição, linguagem, razão que passa através. Assim, diálogo passa através de um espaço. (POPELARD, 2004: 115).

Ainda conforme Popelard, o diálogo “engendra um espaço pela palavra em que circulam ao menos dois actantes, dois locutores que se engajam reciprocamente como interlocutores” (POPELARD, 2004: 115). Essa ideia de diálogo, ampliada para além da palavra, urde todos os elementos que compõem a dramaturgia cênica. No teatro de animação, esse princípio, aplicado ao ator-animador, estabelece uma relação entre corpo e objeto, que mutuamente se atravessam. O diálogo envolve presença e presente, englobando o aspecto espacial e o temporal (algo que está sendo) e nos aporta o passado e o futuro. Nesse jogo, tem-se o ator, o objeto e o espectador, que dialogam entre

⁸ Título retirado do livro *Os Cinco Sentidos*, de Michel Serres (2001).

si de diversas formas. O ator empreende estratégias do dizer, não através de um sujeito cotidiano, mas de um ser fictício ou de um estado corporal cênico, instaurando um jogo concreto e abstrato, em que uma fronteira tênue separa um e outro. Conceituando abstrato como “palavra com que se nomeia uma ação, qualidade, estado ou sentimento dos seres, dos quais se pode separar e sem os quais não poderiam existir” (CIPRO NETO, 2000: 24), o ator põe em jogo a si mesmo, o objeto e o espectador⁹. Por sua vez, objeto e espectador realizam operação similar. Assim, o “ato de jogar” (e/ou ver jogar) compõe um território imaginário que se realiza pelo cruzamento dos olhares (corpos) compondo um entretecido em diversas camadas, articuladas no jogo. A dramaturgia cênica do ator-manipulador varia num constante transpasse interno/externo em que corpo e objeto transitam no ser, fazer, mostrar fazendo característico do teatro performativo, procedimento que encontramos em diversos graus no teatro de animação.

O teatro de marionetes, segundo Pierre Blaise, é o “cruzamento de três imensas paisagens: as artes da cena, as artes plásticas e as artes do ver (espectador)” (LACOSTE, 2006: 48). As “artes do ver”, concernentes ao espectador, são concretizadas no olhar fenomenológico que engaja todo o ser, olhar que toca e é tocado. Nesse sentido, há que se pôr em jogo um ator e um espectador polissêmicos. Polissemia, enquanto um processo tensional constante entre o homem e o mundo. “Conflito entre o mesmo e o diferente” (ORLANDI, 2003: 15), a polissemia se efetua na relação entre a cena e a experiência do espectador, que é convidado a se comprometer na atuação, tornando-se parte indissociável do evento. Essa questão é pontuada por vários autores, e a sua reiteração visa colocar em relevo a peculiaridade dramática do teatro de animação: tudo passa pelo objeto, estando ou não presente em cena.

⁹ Esta questão diz respeito ao teatro que se organiza pela relação ator-espectador. Não me refiro a um teatro-ritual, em que o par ator-espectador deixa de existir.

...respeita o dado gracioso, acolhe o dom¹⁰: a dramaturgia do corpo II

A dramaturgia do ator não reside num código ou estilo específicos, “o essencial não está na forma e nas matérias, nem nos temas, mas nas forças, nas densidades, nas intensidades. A própria terra oscila, e tende a valer como puro material de uma força gravítica ou de gravidade” (DELEUZE, 1997: 59). Reduzi-la somente ao aspecto visual, ao movimento, a um determinado modo de fazer é negar a existência de outros teatros possíveis, que encontram na ideia de mestiçagem um campo inesgotável em suas relações com o mundo “real” e o “cênico”. Assim, a mestiçagem cultural de cada indivíduo depende de sua história com os outros e, como atores, podemos eleger as intensidades dessas interações.

Há algo comum partilhado pelos atores que é essa substância concreto-abstrata com a qual eles lidam, mas ao mesmo tempo há distintas dramaturgias atoriais. As idiossincrasias e, consequentemente, as práticas dramáticas delas decorrentes trazem ao mundo atores diversos que lidam com a mesma matéria – o teatro. Concentrando-se no campo da animação, há desde aquele que se vela totalmente, que atua na sombra, até o que se revela por inteiro, jogando com o objeto em cena e, em alguns casos, prescindindo dele. Ao termo ator, geralmente, é vinculado um qualificativo que supostamente o distingue: animador, manipulador etc., e que deve ser entendido de maneira elástica, dado que ele traduz um aspecto (um procedimento) dessa arte complexa: o teatro de animação.

O diálogo entre ator e objeto se caracteriza pela incompletude, no sentido em que emprega Orlandi, em relação à análise do discurso:

a linguagem tem como condição a incompletude, e seu espaço é intervalar. Intervalar nas duas dimensões: a dos locutores e a sequência de segmentos. O sentido é intervalar. Não está em um interlocutor, não está no outro: está no espaço discursivo (intervalo) criado (constituído) pelos/nos dois interlocutores (ORLANDI, 2003: 160).

¹⁰ Título retirado do livro *Os Cinco Sentidos*, de Michel Serres (2001).

Deslocando essa questão para o campo do teatro de animação, dir-se-ia que o sentido não se encontra nem no ator, nem no objeto e nem no espectador: os sentidos estão no espaço dramático (intervalo) criado (constituído) pelos três corpos. A noção de incompletude remete, também, a uma realização de natureza inacabada, porém, não faltante. Completamente inacabada, porque não se fecha em si mesma, ou não “representa um fim em si”, como observado por Dario Fo, reportando-nos à ideia de duração bergsoniana: conserva-se e ao mesmo tempo se modifica, momentos que fluem constantemente, envolvendo tensão e elasticidade. Tomando como exemplo o texto, ele é inacabado porque se joga a cada vez, não cabe ao ator ou ao espectador “preencher lacunas”, dado que não se trata de ausência, mas sim de possibilidades. Cabe ao ator jogar com o texto, assim como ao espectador e aos demais. E o contrário também é verdadeiro: o texto joga com eles nessas diversas perspectivas. Um texto sempre propõe acordos temporários. No entanto, o fluir não impede as paradas, “o tempo nem sempre corre. Podemos encontrar ou cavar lugares onde ele congela”, como bem diz Serres (2001: 181).

Alguma coisa acontece...

“A física clássica interessava-se antes de tudo pelos relógios; a física de hoje mais pelas nuvens”¹¹. [...] a nuvem [é] uma forma desesperadamente complexa, imprecisa, mutável, flutuante, sempre em movimento e as mestiçagens se enquadram nessa ordem de realidade” (GRUZINSKI, 2001: 60, grifos nossos). Se, por um lado, o relógio espelha a peça bem feita, uma peça-máquina em que todas as partes se interconectam, por outro lado, as nuvens são concretas-“abstratas”, atravessam os corpos e são atravessadas, formam territórios instáveis e se misturam. Compõem fragmentos que incluem “pluralidade, ruptura, múltiplos pontos de vista,

¹¹ Essa frase, que realço em itálico, é de autoria de Propp, citada por Prigogine em seu livro *As leis do caos* e retomada por Gruzinski em seu livro *O pensamento mestiço*.

heterogeneidade” (RYNGAERT, 2002: 13). Paisagens de formas múltiplas, a fragmentação concerne “ao teatro infinitamente pequeno, uma réplica, bem como ao infinitamente grande, toda a obra” (RYNGAERT, 2002: 15). A dramaturgia do teatro de animação percorre de um extremo ao outro e, entre a coesão e a pureza das partes do relógio e os estilhaços aleatórios, tem-se uma infinidade dramática. A interposição do objeto pode configurar uma dramaturgia do desvio, um modo de “afrontar a realidade”, de tecer estratégias contra o habitual, a acomodação do cotidiano. A arte do desvio (*détour*), para Sarrazac, “visa produzir, a cada vez, a cada tentativa uma obra profundamente singular, perfeitamente única (‘única em seu gênero’) [...] Necessariamente híbrida, a obra do *détour* não se reproduz” (SARRAZAC, 2002: 85). A dramaturgia do teatro de animação tem a possibilidade de se apresentar sem uma função unívoca, ultrapassando o ilustrativo ou o narrativo, bem como constituir-se como fábula. A existência da dramaturgia que se pauta pelas nuvens (ou pela mestiçagem), não exige a coexistência de mundos paralelos, em que a ação avança, num tempo contínuo, espelhando-se no relógio.

A interposição de um objeto descortina ao a(u)tor, que elege o desvio, a possibilidade de criar obras singulares alimentadas por um território aberto e múltiplo, que envolve técnicas, jogo entre o ator e o objeto, espectador, universo temático e o que mais pode advir nessa aventura. Esse a(u)tor, tal como o terceiro instruído de Serres, é “arcaico e contemporâneo, tradicional e futurista, humanista e cientista [...] monge e vagabundo, só e percorrendo as estrelas, errante mas estável, enfim, sobretudo ardente de amor para com a terra e a humanidade” (SERRES, 1993: 109-110). Um intermediário, um caminho, uma passagem, uma terceira via. Um *passeur* que nos leva para além do mundo ordinário.

A dramaturgia do teatro de animação aporta o silêncio e a fala. Palavra que advém matéria e contamina o corpo, que dança com o objeto, e, tal como acontece na dança de Pina Bausch, palavra e dança (leia-se também palavra e objeto) não precisam estar “numa relação

de causalidade, nem de encadeamento, nem se justificam uma em relação à outra, mas estabelecem circuitos de relações sonoras/visuais sinestésicas (VASSILEVA-FOUILHOX, 2010: 190). Equivocam-se os que buscam no teatro de animação apenas o seu aspecto plástico, ele é também texto, não necessariamente sintético, e abriga a profusão da palavra destinada aos sentidos e ao intelecto.

Os processos de dramaturgia *mestiza* ou híbrida incorporam, assim como superam, a concepção de personagem. Elaborados como figuras cênicas, máscaras e títeres “agem diretamente sobre o sistema nervoso, que é a carne” (DELEUZE, 2002: 39). A figura, como a define Deleuze, “é a forma sensível relacionada à sensação” (DELEUZE, 2002: 39), que atravessa os sentidos, em todos os níveis. Analisando as pinturas de Francis Bacon, Deleuze nos diz que o artista desfaz o rosto para encontrar ou fazer surgir a cabeça. Assim, as figuras de Bacon têm cabeça, mas não o rosto (DELEUZE, 2002: 27). Poderíamos dizer que se trata de máscaras que escapam do tipo, e não cristalizam identidade específica. Sob o influxo da sensação, teríamos uma dramaturgia do ritmo, fundada na “potência vital”, essa “onda nervosa” que transpassa o corpo intensamente. Uma dramaturgia da imagem que não se endereça ao intelecto, mas à carne do espectador, ultrapassando os contornos do corpo pela fulgurância e pelo transbordamento.

Nessa aventura (ou viagem), que é conceber uma dramaturgia, há caminhos que nos conduzem ao relógio e/ou à nuvem. No que tange à mestiçagem ou à hibridação, devemos, no discurso cênico, “assumir as diferenças e não as desigualdades” (ORLANDI, 2003: 84). Por fim, se a pintura deve “tornar visível (ao invés de reproduzir o visível); a música tornar sonoro (ao invés de reproduzir o sonoro)” (DELEUZE, 1997: 164), o teatro de animação deve tornar vivo, ao invés de reproduzir o vivo. Esse é um chamado que concerne também à sua dramaturgia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARSANELLI, Maria Luísa. Real e Ilusório se confundem em espetáculo.

- Folha de São Paulo/Revista da Folha*. 25 a 31 jul. 2010
- CANCLINI, Néstor G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.
- CANCLINI, Néstor G. Noticias recientes sobre la hibridación. In: *Trans. Revista Transcultural de Música*, #7, 2003. Disponível em www.sibitrans.com/trans/publicaciones. Acesso 15 mai 2011.
- CIPRO NETO, Pasquale. Concreto e Abstrato. *Revista Cult*, São Paulo: Bregantini, nov de 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997, v. 4.
- FO, Dario. Journée Mondiale de la Marionnette (UNIMA). Message de Dario Fo. *Manip: le journal de la marionnette*. Paris, THEMAA, juil./sept. 2005.
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LACOSTE, Jean Pierre (Org.). *Cahiers Partages, n. 3: Des théâtres par objets interposés*. ODI Normandie: sept. 2006.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A linguagem e seu fundamento: os processos do discurso*. Campinas (SP): Pontes, 2003.
- PINHEIRO, Amálio (Org.). *O meio é a mestiçagem*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.
- POLIERI, Jacques. *Scenographie, sémiographie: textes et réalisations*. Paris: Denoël, 1971.
- PELARD, Marie-Dominique. *Passages sur le métissage des voix dans le dialogue théâtral. Études Théâtrales*, Paris, n. 31: Dialoguer: un nouveau partage des voix, v. 1: Dialogismes, Sorbonne Nouvelle, 2004.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. Le fragment en question. *Études Théâtrales*, Paris, n. 24/25: Écritures dramatiques contemporains

- (1980-2000): l'avenir d'une crise, Sorbonne Nouvelle, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. Détour et de la variété des détours. *Études Théâtrales*, Paris, n. 24/25, Écritures Dramatiques Contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise. Sorbonne Nouvelle, 2002.
- SCARPULLA, Mattia. Citations littéraires et traces populaires, identités brésiliennes: une analyse des choreographies de Lia Rodrigues. In: FIX, Florence; TOURDOIRE, Frédérique (Org.). *La citation dans le théâtre contemporain. 1970-2000*. Dijon: Université de Dijon, 2010.
- SERMON, Julie. Dramaturgies Marionnettiques. *Carnet de Lecture*, Paris, n. 17, Aux Nouvelles Écritures Théâtrales (aneth), 2010.
- SERRES, Michel. *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- SERRES, Michel. *Filosofia mestiça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SPENCER, Rosie. Heiner Goebbels: Stifter's Dinge. In: *Iconeye: Icon magazine online*. 18 Apr. 2008. Disponível em: <http://www.iconeye.com/index.php?option=com_content&view=article&id=3104:review-heiner-goebbels-stifters-dinge>. Acesso em: 18 jun. 2011.
- VASSILEVA-FOUILHOX, Biliana. La citation dans le Tanztheater de Pina Bausch. In: FIX: Florence, TOURDOIRE, Frédérique (Org.). *La citation dans le théâtre contemporain. 1970-2000*. Dijon: Université de Dijon, 2010.
- YOKEL, Nathalie. Sans Object. In: *La Terrasse*, Paris, n. 188, Ellaz Éditions, p. 33,. mai 2011.



Atuando com coisas: o mundo material em cena¹

John Bell

New York University – New York (EUA)

¹ Tradução de Marisa Naspolini, Mestre em Teatro; e Marcos Heiser, Jornalista, graduado em Comunicação Social.



PÁGINAS 49 e 50: Espetáculo *Olhos Vermelhos* (2003). Grupo Pia Fraus. Direção de Ione Medeiros, concepção de Beto Andreetta e Beto Lima. Foto de Artur Ferrão.



Resumo: O estudo problematiza as concepções recorrentes sobre o que é Teatro de Bonecos e discute a importância de pensar essa arte de modo expandido e para isso usa a expressão “atuação com coisas”. Analisa diferentes facetas que envolvem a ideia de representar com coisas, suas especificidades e diferenças com outras formas de expressão cênica, destacando as relações do ator com os objetos que atuam.

Palavras-chave: Teatro de bonecos; atuação com coisas; bonequeiro.

Abstract: This study analyses the recurring concepts about what is Puppet Theatre and discusses the importance of considering this art more broadly. To do so, it uses the expression “acting with things”. It analyses different facets involved with the idea of representing with things, and its specificities and differences with other forms of scenic expression, highlighting the relationships of the actor with the objects that act.

Keywords: Puppet theatre; playing with stuff; puppetry.

A que nos referimos quando falamos de bonecos? Sim, estamos falando de criaturas manipuladas por luva ou vara com bocas articuladas desenvolvidas por Jim Henson e seus companheiros na década de 1960, especialmente como um meio de entretenimento de massa para todas as idades, como educação infantil e como publicidade. Mas estamos nos referindo também a outro tipo de

teatro de bonecos americanos do século XX, a tendência iniciada por Peter Schumann, diretor do *Bread and Puppet Theater*, que criou esculturas em papel machê e *cellastic* para encenar performances vanguardistas e políticas¹.

Apesar do desejo óbvio e da habilidade de Jim Henson em comunicar-se tanto com adultos quanto com crianças, para muitos telespectadores seu trabalho estava ligado à sensação reconfortante de bonecos como forma de diversão infantil – um tema persistente nos Estados Unidos e na Europa desde o século XIX. Mas tem surgido também, e com um poder surpreendente, a eficiência dos bonecos como portadores de ideias importantes na educação e na publicidade, um uso que criadores de imagens já haviam percebido desde o início do século XX. Se retrocedermos no tempo sobre o uso original de bonecos, podemos vê-los atuando como objetos sagrados em rituais religiosos das mais diversas culturas do planeta.

Apesar de seus trabalhos terem se desenvolvido de formas bastante diversas – como duas correntes distintas do teatro de bonecos americano – tanto Henson quanto Schumann compartilharam a percepção de que o teatro de bonecos tem importância central para a arte e para a representação, comunicando os princípios sociais, políticos e religiosos fundamentais de uma sociedade específica; uma função que teve consistência considerável em culturas asiáticas, africanas e europeias ao longo dos últimos séculos.

Além disso, existem elementos importantes no trabalho de Schumann que incluem tanto o fato dele ter abraçado os esforços recentes de artistas ocidentais em ativar o mundo material, de forma a produzir arte moderna e performance (um esforço que caracterizou particularmente a vanguarda do início do século XX),

¹ O termo “americano” deveria referir-se, com razão, a todas as Américas: do Sul, Central e do Norte. Mas, por razões estilísticas, eu vou concordar com o uso comum nos EUA e utilizar o termo especificamente para eventos e pessoas nos e dos Estados Unidos, pedindo o perdão dos leitores das demais Américas. Neste livro eu usarei o termo “americano” para me referir aos Estados Unidos e o termo “as Américas” para me referir à totalidade dos continentes americanos.

quanto a sua abordagem simples no uso do teatro de bonecos como meio de articular ideias políticas através da comunicação direta da performance ao vivo.

Eu estou propondo aqui, de forma clara, que o termo teatro de bonecos expresse algo mais do que uma simples diversão para crianças ou uma relíquia histórica singular; mas também quero propor que ele seja muito mais do que arte séria para adultos. Eu tenho duas coisas em mente: primeiro, que entender o teatro de bonecos é entender a natureza do mundo material na cena; segundo, que este mundo material é a forma dominante através da qual nós nos comunicamos.

Escandalosas reivindicações para a área do teatro de bonecos

A definição de boneco é simples: “boneco é um personagem teatral movido por controle humano”, segundo Paul McPharlin². Mas, ao mesmo tempo em que esta definição do termo pode nos fazer pensar em bonecos de luva ou marionetes de fio, suas implicações são de fato muito maiores porque os seres humanos, particularmente nos últimos 150 anos, têm usado todo tipo de personagens em cena, através de meios cada vez mais complexos. Um conceito mais útil para pensarmos em uma noção expandida do mundo dos bonecos é o termo “objetos que atuam”, proposto por Frank Proschan em 1983. Ou seja, bonecos são “imagens materiais de humanos, animais ou espíritos criados para serem apresentados ou manipulados em narrativas ou em cenas dramáticas”³. Em outras palavras, esses objetos podem ser todas as coisas: sucatas, bonecos, máscaras, detritos, máquinas, ossos e plástico moldado, tudo que se use para contar histórias ou apresentar ideias. Numa linguagem familiar, tais objetos são bonecos e máscaras de todas as formas e tamanhos pertencentes a culturas do mundo inteiro, em diferen-

² Paul Mcharlin, *The Puppet Theatre in America: A History* (New York: Harper & Brothers, 1949).

³ Frank Proschan, “*The Semiotic Study of Puppets, Masks, and Performing Objects*”, *Semiotica* 47. 1-4 (1983):4.

tes períodos, observando-se que a sociedade humana tem sempre mantido tradições vivas de objetos em cena.

Porém, mais do que bonecos e máscaras, estamos falando também de esculturas e pinturas cênicas, objetos rituais manipulados em cerimônias religiosas e adereços significativos, ou de ícones usados na administração pública. Estamos falando da alegoria da caverna de Platão (século III antes de Cristo), através da qual, para explicar a diferença entre ideal e real, ele descreve uma cena que combina luz projetada e as sombras dos objetos refletidos em uma parede⁴. Estamos falando de máquinas que atuam, como aquelas projetadas por Ibn Al-Jazari na Mesopotâmia do século XIII⁵. Estamos falando dos autômatos dos séculos XVIII e XIX e estamos falando do tipo de coisas a que a blogueira Virginia Heffernan, do *New York Times*, se referia em sua resposta à propaganda de televisão Superbowl em 2007:

É estarrecedor para mim (vou falar disso de novo) que as propagandas de carro não tenham absolutamente nenhuma pessoa – nenhum passageiro, nenhum engenheiro, nenhum operário automobilístico orgulhoso, nenhum motorista. Há muita participação de máquinas ou sugestão de automotismo. O que é isso?⁶

Sim, o que é *isso*? Eu acho que se trata do fato de que a representação com objetos sempre foi um método importante de comunicação em todas as culturas, mas nem sempre prestamos atenção nele. Na cultura estadunidense contemporânea, há vários objetos sendo usados em cena, como os bonecos de *Avenue Q*; as

⁴ Plato, *The Republic*, trans. B. Jowett (New York: Modern Library, 1941) Book 7, 514a-520a.

⁵ Ibn al-Jazari *The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices*, trans. Donald R. Hill (Islamabad: Pakistan Hijra Council, 1989); Al-Hassani, “Al-Jazari, the Mechanical Genius”, Muslim Heritage.com, April 6, 2007 http://www.muslimheritage.com/day_life/default.cfm?ArticleID=188&O1dpage=1.

⁶ Virginia Heffernan, “The 5th Down”, *The New York Times* February 7, 2007 <http://fifthdown.blogs.nytimes.com/2007/02/04/the-sideshow>.

efígies e bandeiras das demonstrações de rua; Al Gore encenando uma apresentação em *power point* sobre aquecimento global: belas máquinas se movendo através do deserto no festival *Burning Man*, em Nevada ou ainda imagens de belas máquinas se movendo através de uma paisagem, projetada em uma tela de televisão de plasma em uma propaganda do carro Honda CD-V.

Para responder à pergunta específica de Heffernan, eu diria que, no contexto dos dois últimos séculos, nós precisamos entender a importância crescente de um tipo específico de objeto no teatro – a máquina – e o que ela representa na vida industrial e pós-industrial, tanto quanto representa para nós, ao ponto da vida “performática” da maioria das pessoas atualmente estar, sem dúvida, focada nela (a máquina) – computadores, telas de vídeo, telas de filme, telefones, rádios –, que transmite histórias e ideias. Todos esses são objetos que atuam e representam um campo unificado, dominando os nossos sentidos. Portanto, como não entender uma apresentação teatral de objetos como fazendo parte de uma tradição de representação global integrada ao nosso passado, presente e futuro?

Teorias de texto, corpo e objeto

Bonequeiros do ocidente tem consciência do que Peter Schumann quer dizer ao se referir ao teatro de bonecos como uma arte “ridícula e de baixa categoria”. Schumann vê os bonequeiros como “exceções de uma seriedade tradicional”, como fuga ou como um “privilegio negativo” que permitiu que a arte de bonecos crescesse, escapando dos radares culturais do estado e da igreja⁷. Eu acho que, ao levarmos essa arte “baixa e ridícula” a sério, nós podemos lançar luz na natureza da atuação com coisas, de forma a entender como as coisas representam e como a representação com coisas afeta nossas vidas.

Os meios dominantes de compreensão da natureza do teatro no ocidente foram, por muitos séculos, uma articulação dual dos

⁷ Peter Schumann, *The Radicality of the Puppet Theatre* (Glover, VT: Bread and Puppets Press, 1990) 4.

papéis do ator e do texto – o ser humano e a palavra. “O Drama” é considerado um processo pelo qual um escritor junta palavras que, por sua vez, são faladas por um ator no palco, assistido por um diretor, figurinistas, cenógrafos e por aí em diante. Na segunda metade do século XX, surgiu uma noção diferente sobre a natureza dos seres humanos e das palavras, desenvolvida em dois ramos da teoria crítica, que focavam o texto e o corpo como metáforas para a compreensão da natureza da existência e da representação. Jacques Derrida enxergou a história e a cultura especificamente como lutas sobre a escrita ou de fato toda a história e a cultura *como* escrita. Diferentemente, Judith Butler (seguindo Simone de Beauvoir) viu o corpo como um local de comando e metáfora, que poderia ser considerado não somente carne e sangue, mas uma “situação histórica”⁸.

Para entender melhor a natureza da representação, muitos teóricos, ao longo das duas últimas décadas, desenvolveram modelos teóricos baseados em conceitos do texto ou do corpo, algumas vezes combinados, como na noção do corpo como local de “inscrição”, de Michel Foucault⁹. Porém, metáforas de texto e corpo não podem realmente chegar a um acordo com o terceiro fator de importância na representação – o objeto –, uma coisa que não é nem palavra nem carne e, em última análise, não pode ser entendido como palavra ou carne.

O problema básico com bonecos (e máscaras, máquinas e outros tipos de coisas) é que o mundo material resiste à intrusão humana até que nós mesmos nos juntemos ao mundo material, quando nossas vidas cessam. Nós podemos modelar e transformar o mundo material e podemos até imaginar este mundo habitado por espíritos, mas no fim, os diferentes elementos do mundo

⁸ Judith Butler, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, in *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, ed. Katie Conboy, Nadia Medina, and Sarah Stanbury (New York: Columbia University Press, 1997) 401-417.

⁹ Ver, por exemplo, Michel Foucault, *The History of Sexuality: Vol. I*, trans. Robert Hurley (New York: Vintage, 1980).

material (madeira, couro, vidro, pedra, areia, água, osso, plástico e luz) resistem às nossas tentativas de dominá-los e as metáforas de texto e corpo param no limiar *de coisas*. A representação com objetos não é simplesmente a realização de um roteiro dramático, ou a representação de linguagem, apesar destas poderem ser partes dela; também não é totalmente traduzível como interpretação, dança ou qualquer outro tipo de performance do corpo. Trata-se de humanos chegando a um acordo com o mundo material, uma aliança momentânea ou uma negociação entre humanos e coisas, ou literalmente sobre as coisas *em* representação.

Representar com objetos envolve dinâmicas em três vias, que são diferentes das dinâmicas de representação por humanos e eu gostaria de ilustrar essas dinâmicas olhando para diferentes exemplos de atuação com humanos e com objetos. A dança, por exemplo, pode ser entendida como uma representação do ser humano na frente do público e poderíamos conceitualizar as dinâmicas de visão e concentração na dança assim:

dançarinos ↔ ↔ ↔ ↔ ↔ ↔ espectadores

Em outras palavras, as dinâmicas da dança envolvem alguns corpos conscientes em repouso – os espectadores – que estão observando outros corpos conscientes em movimento – os dançarinos.

Como o teatro baseado em texto – o Drama – poderia ser conceitualizado dessa maneira? Em 1907, o diretor russo Vsevolod Meyerhold olhou para a combinação dos “quatro elementos teatrais básicos” (autor, diretor, ator e espectador) como o “Teatro da Linha Reta”¹⁰. Ele descreveu esse teatro da seguinte forma: “o ator revela sua alma de forma livre ao espectador, tendo assimilado a criação do diretor que, por sua vez, assimilou a criação do autor”. Meyerhold diagramou essa relação assim:

autor →→→→ diretor →→→→ ator ↔↔↔↔ espectadores

O seu esquema assinala o modo com que o corpo consciente do

¹⁰ Vsevolod Meyerhold, “First Attempts at a Stylized Theatre,” in *Meyerhold on Theatre*, trans. E. ed. Edward Braun (New York: Hill and Wang, 1969) 49-57.

espectador observa o corpo em representação (o ator) e ouve o texto que o autor escreveu, de acordo com o projeto do autor e do diretor.

A representação com objetos é um tipo diferente de arranjo porque envolve tanto atores/performers quanto público, focados na matéria morta – o objeto – na mão:

ator/performer →→→ objeto ←←← espectadores

A tríade da representação é essencialmente diferente daquela de interpretação ou de dança porque, na representação com objetos, tanto o ator/performer quanto o espectador estão focados no objeto e não um no outro.

As dinâmicas de representação com objetos são semelhantes às dinâmicas de pintura ou escultura, no sentido de que o espectador se concentra em algo concebido ou esboçado por outro ser humano; mas também são diferentes por causa da presença do ator/performer, que completa a performance do objeto adicionando movimento, som e/ou texto. Com as possibilidades de movimento do seu corpo e as possibilidades vocais da sua voz, o ator/performer interpreta, emoldura e contextualiza a imagem na frente dos espectadores e ajuda a fazer com que a experiência comunitária de assistir à representação se torne um momento de provocação das nossas próprias respostas aos objetos escolhidos.

Uma implicação básica disso é que o ator/performer manipula o objeto *de forma a* nos mostrar como partes do enorme mundo material morto podem ser animadas por humanos. Isso permite a nós, humanos, brincar com a ideia de que temos algum tipo de controle sobre a matéria inerte ou, de forma mais profunda, de que brincar com objetos nos permite chegar a um acordo com a morte. Há também implicações mais práticas desses conceitos de representação com objetos, cinco das quais eu gostaria de considerar agora.

Implicações da representação com objetos

Primeiramente, para atuar com objetos teatrais é necessário fazer uma mudança não só focal, mas ontológica, passando do universo humano (como em Meyerhold e os modelos de dança)

para o mundo dos materiais inanimados. Os seres humanos são humilhados diante desse mundo e essa humilhação tem implicações para o ego do ator/performer, nos forçando a considerar (mesmo que de forma inconsciente) um mundo no qual os humanos não têm importância central. O mal-estar que esse tipo de pensamento invariavelmente traz consigo deve ser parte da razão *pela qual* nós gostamos de imaginar a atuação com objetos como um processo de dar vida a objetos mortos (“uau, é como se eles estivessem realmente vivos, como nós!”) e o motivo pelo qual nos sentimos orgulhosos da nossa habilidade em dar vida a eles.

Em segundo lugar, para atuar com objetos precisamos reconhecer que, quando jogamos com eles, nós estamos simplesmente animando coisas mortas durante um certo tempo, antes que *elas* repousem novamente e antes que nós mesmos repousemos e nos tornemos coisas mortas também. Atuar com o mundo morto é, em última análise, do que trata a representação com objetos e a justaposição fundamental entre vivos e mortos provoca uma situação de tensão permanente.

Tradicionalmente, os humanos têm pensado que os espíritos residem dentro de pedaços do mundo material; espíritos liberados pela manipulação desses objetos, seja através de um simples movimento de máscara ou de boneco de luva ou pressionando as teclas de um teclado para criar imagens digitais em uma tela. Em outras palavras, representar com objetos tem sido considerado mágico e os atores têm sido vistos como xamãs, pois atuar *com* o mundo morto, nós imaginamos, deve abrir a comunicação *com* aquele mundo.

Sigmund Freud chegou ao coração disso a partir de um ponto de vista racionalista quando ele começou a explorar a natureza do “estranho” observando o trabalho de Ernst Jentsch, que se concentrou em “questionar se um ser aparentemente animado está realmente vivo ou, inversamente, se um objeto sem vida não poderia ser de fato animado¹¹”. Ao explorar o estranho mundo dos objetos, Freud uniu-

¹¹ Sigmund Freud, “*The Uncanny*”, in *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. And ed. James Strachey, vol. 17 (London: Hogarth Press, 1953-1954) 226.

se a outros escritores do final do século XIX, como E.T.A. Hoffman e Edward Gordon Craig, assim como o escritor do século anterior Heinrich von Kleist, que entraram em território esquisito ao tentarem descobrir o que objetos fazem. Objetos que atuam são automaticamente *esquitos*: eles são estranhos a partir de uma perspectiva racionalista ou são mágicos a partir de uma perspectiva irracionalista.

Em terceiro lugar, a constante evolução do objeto em direção ao estranhamento, ao misticismo, ao “primitivismo” da representação xamanista, é uma razão pela qual no ocidente, no século XX, essas práticas de representação tiveram que ser domadas. Essa domesticação foi primeiramente realizada sob os regimes totalitaristas na Europa, como na União Soviética e na Alemanha nazista, que com razão desconfiaram dos impulsos anarquistas de Petrushka e Kasperl (respectivamente); e mais tarde pelo desenvolvimento da cultura de massa capitalista, que percebeu a potencialidade dos objetos na cena como um poderoso instrumento de marketing e os utilizou dessa forma. Em ambos os casos, os objetos foram separados segundo seus papéis tradicionais no ritual, nas apresentações oficiais e na resistência anti-autoritária, de forma a serem reformulados como entretenimento seguro para crianças, como métodos educativos produtivos socialmente e como técnicas de propaganda para publicidade.

Uma quarta implicação diz respeito ao modo como bonecos, máscaras e representação com objetos são criados: a necessidade de deixar o objeto determinar a ação. O brilhante bonequeiro televisivo Shari Lewis uma vez disse: “existe tanto teatro de bonecos ruim sendo feito porque as pessoas simplesmente *decidem* que vão fazer um boneco e então tentam *forçar* um personagem no boneco. Você não pode forçar isso. Você tem que sentar em frente a um espelho e deixar o boneco lhe dizer *se* ele quer falar”¹². Esta concepção estranha de deixar o objeto determinar a ação é compartilhada através da história da máscara, dos bonecos e da representação com objetos, desde as máscaras tradicionais

¹² Mazzarella Brothers, *The American Puppet*. Videotape. Mazzarella Bros. Productions, 2001.

do sul da Ásia até os experimentos contemporâneos de vanguarda com objetos. Quando Lewis e outros bonequeiros explicam os elementos básicos do seu trabalho, repetidamente descrevem o processo de entender “o que o boneco quer fazer”. Esta não é uma alusão tímida a um poder misterioso do objeto inanimado, mas um desafio pragmático que o bonequeiro enfrenta para ser bem sucedido no trabalho com bonecos. Isto significa que o bonequeiro está jogando com certa falta de controle e experimentando as diferentes possibilidades do boneco, ao mesmo tempo em que está consciente de como a estrutura do boneco determina seu movimento. Nesse processo, movimentos acidentais e possibilidades não previstas são fundamentais, pois nesses momentos os desejos do objeto podem ser discernidos. Um bom bonequeiro irá apreender estas possibilidades e incorporá-las no seu trabalho.

Uma quinta implicação da representação com objetos lança um desafio a crenças populares, de que máscaras e cabeças de bonecos são muito menos capazes de uma comunicação sofisticada do que a face humana, porque elas não podem mudar de expressão. Nos últimos 40 anos, o desenvolvimento de áudio-animatrônicos que permitem o movimento dos olhos, boca, sobrancelhas e outras partes do rosto trouxe muito mais flexibilidade a bonecos e máscaras, mas mesmo com uma máscara ou cabeça de boneco que não tenha esses movimentos é possível mudar a expressão só mudando o ângulo da máscara ou do rosto do boneco e, assim, mudar a imagem e a expressão facial mostrada ao público. A compreensão dessas dinâmicas tem sido, há muito tempo, parte do regime de treinamento de formas clássicas de máscaras, como o teatro Nô japonês. Nos anos de 1890, o vanguardista francês Alfred Jarry redescobriu sozinho tais possibilidades, percebendo que “através de um aceno lento e movimentos laterais de sua cabeça, o ator pode deslocar as sombras sobre toda a superfície da máscara. E a experiência mostrou que as seis posições principais... bastam para qualquer expressão”.¹³

¹³ Ver Alfred Jarry, “*Of the futility of the ‘Theatrical’ in the Theatre*”, trans. Barbara Wright, in Alfred Jarry, *Ubu Roi* (New York: New Directions, 1961) 180-181.

Playing with Stuff: The Material World in Performance

John Bell

University of Connecticut - Connecticut (EUA)

What do we mean when we talk about puppets? Yes, we are talking about the hand- and rod-operated creatures with practicable mouths developed by Jim Henson and his colleagues in the 1960s, especially as a means of mass-media entertainment for all ages, as early childhood education, as and advertising. And we also mean another side of twentieth-century American puppetry, that strain initiated by Bread and Puppet Theater director Peter Schumann, who created paper-maché and celastic sculptures as a means of making avant-garde and political performance.¹ Despite Jim Henson's obvious desire and ability to reach adults as well as children, for many television watchers his work has connected to the reassuring sense of puppetry as children's entertainment – a persistent theme in Europe and the United States since the nineteenth century. But it has also displayed with amazing power puppetry's utter effectiveness as a conveyer of important ideas in education and advertising, an application that image makers have understood not only since the initial days of public relations in the early twentieth century, but also going back to originary uses of puppets for religion and ritual in cultures across the globe. Although their work developed in markedly different ways – as two different strands of modern American puppetry – Henson and Schumann both shared a sense of puppetry's central importance to art and performance that communicates the fundamental social, political, and religious tenets of a particular society; a function that has had remarkable consistency in Asian, African, European, and American cultures over the past few hundred centuries. In addition, important elements of Schumann's work include both his embrace of more recent efforts by Western artists to activate the material world in order to make modern art and performance (an effort that particularly characterized the early-twentieth-century avant-garde) and his straightforward approach to using puppet theatre as a means of articulating political ideas by means of the direct communication of live performance.

Clearly I am proposing here that the term puppet is much more than

¹ The term "American" should rightly refer to all of the Americas: South, Central, and North. However, for stylistic reasons I am going to accede to common U.S. usage and apply the term specifically to events and people in and of the United States, begging for the indulgence of readers from all the rest of the Americas. In this book I will use the term "American" to refer to the United States and the term "the Americas" to refer to the entirety of North and South American continents.

children's entertainment or a quaint historical relic; but I also want to propose that it is also much more than serious art for adults. I have two things in mind: first, that to understand puppetry is to understand the nature of the material world in performance; and second that the material world in performance is the dominant by which we now communicate.

Outrageous Claims for the Scope of Puppetry

The definition of a puppet might seem to be straightforward: a “theatrical figure moved under human control”, as Paul McPharlin put it.² But while this sense of the term might bring to mind hand-puppets or string-operated marionettes, its implications are in fact much broader, because humans, especially over the past 150 years, have moved all sorts of figures in performance, by increasingly complex means. A most useful concept for an expanded sense of the world of puppets is Frank Proschan's 1983 term “performing objects”: “material images of humans, animals, or spirits that are created, displayed, or manipulated in narrative or dramatic performance”.³ In other words, the stuff, junk, puppets, masks, detritus, machines, bones, and molded plastic *things* that people use to tell stories or represent ideas. In the familiar sense, such objects are puppets and masks of all sizes and forms from cultures all over the world in all different eras, because every society has always had vibrant performing object traditions. But more than puppets and masks, we are thinking of sculptures and paintings used in performance, ritual objects manipulated in religious services, and signifying props essential for the administration of states. We are thinking of Plato's third-century BCE allegory of the cave, through which, in order to explain the difference between the ideal and the real, he describes a performance combining projected light and the shadows of objects as they are cast on a wall.⁴ We are thinking of performing machines, such as those designed by Ibn al-Jazari in thirteenth-century Mesopotamia.⁵ We are thinking of the automaton of the eighteenth and nineteenth century; and we are thinking of the

² Paul Mcharlin, *The Puppet Theatre in America: A History* (New York: Harper & Brothers, 1949)1.

³ Frank Proschan, “The Semiotic Study of Puppets, Masks, and Performing Objects”, *Semiotica* 47. 1-4 (1983):4.

⁴ Plato, *The Republic*, trans. B. Jowett (New York: Modern Library, 1941) Book 7, 514a-520a.

⁵ Ibn al-Jazari *The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices*, trans. Donald R. Hill (Islamabad: Pakistan Hijra Council, 1989); Al-Hassani, “Al-Jazari, the Mechanical Genius”, Muslim Heritage.com, April 6, 2007 http://www.muslimheritage.com/day_life/default.cfm?ArticleID=188&O1dpage=1.

kinds of things the *New York Times* blogger Virginia Heffernan was wondering about in her response to the 2007 Superbowl television ads:

it's astounding to me (I'll say it again) how many car ads have absolutely no people – no passengers, engineers, proud autoworkers, drivers – in them. Many feature robots or hints of robotry. What's this about?⁶

Yes, what *is* this about? I think it's about the fact that performance with objects has always been an important method of communication in every culture, but one to which we don't always pay attention. In contemporary U.S. culture, the objects being performed are various as *Avenue Q* puppets; street demonstration flags and effigies; Al Gore performing a PowerPoint presentation about global warming; beautiful machines moving through the desert at the Burning Man festival in Nevada; or images of beautiful machines moving through a landscape, projected on a plasma television screen in an advertisement for the Honda CD-V automobile.

To respond to Heffernan's specific question, I would say that in the context of the past two centuries we need to understand the increasing frequency of a specific kind of performing object – the machine – and how machines in industrial and postindustrial life perform with us and for us, to the extent that most people's performance lives today are indeed focused on machines – computers, video screens, film screens, telephones, radios – that transmit stories and ideas. These are all performing objects, representing a unified field, and they now dominate our senses. How can we understand the play with objects, as an integrated global performance tradition with a past, present, and future?

Theories of Text, Body, and Object

Puppeteers in the West are always aware of what Peter Schumann terms the “low and ridiculous status” of their art. Schumann sees the puppeteers “traditional exemption from seriousness” as their saving grace, a “negative privilege” that allowed the art of puppetry to grow beneath the cultural radar of state and the church.⁷ I think that by taking this “low and ridiculous” art seriously we can shed light on the nature of playing with stuff, in order to understand how things perform, and how the performance of things affects our lives.

⁶ Virginia Heffernan, “*The 5th Down*”, *The New York Times* February 4, 2007 <http://fifthdown.blogs.nytimes.com/2007/02/04/the-sideshow>.

⁷ Peter Schumann, *The Radicality of the Puppet Theatre* (Glover, VT: Bread and Puppets Press, 1990) 4.

The dominant means of understanding the nature of theatre in the West has, for many centuries, been a dual articulation of the roles of actor and text – human being and word. “The Drama” is considered to be a process whereby a writer puts together words, which are then spoken by an actor on stage, assisted by a director, costume designers, set designers, and so on. In the second half of the twentieth century, a different sense of the nature of humans and words developed with two branches of critical theory that focused on text and body as metaphors for understanding the nature of existence and performance. Jacques Derrida could see history and culture specifically as struggles about writing, or indeed all history and culture *as* writing. Differently, Judith Butler (following Simone de Beauvoir) saw the body as a commanding locus and metaphor, which could indeed be considered not only flesh and blood, but “a historical situation”.⁸ In order to better understand the nature of performance, scores of theorists over the past two decades have developed theoretical models based on concepts of the text or of the body, sometimes even in combination, as in Michael Foucault’s sense of the body itself as an “inscribed” site.⁹ However, metaphors of text and body cannot really come to terms with the third important factor of performance: the object, a thing that is neither word nor flesh, and ultimately cannot be understood as word or flesh.

The basic problem with puppets (and masks, and machines, and other forms of stuff) is that the material world resists our human intrusion, until we ourselves ultimately rejoin the material world when our lives cease. We can shape and transform the material world, and we can even imagine that world to be inhabited by spirits, but in the end, the different elements of the material world (wood, leather, glass, stone, sand, water, bone, plastic and light) resist our attempts to dominate them, and the metaphors of text and body stop at the threshold *of things*. Performance with objects is not simply the realization of a dramatic script, nor the performance of language, although these might be parts of it; and neither is it entirely explainable as acting, dance, or any other performance of the body. It is humans coming to terms with the material world, a momentary alliance or bargain between humans and the stuff of, or literally stuff *in* performance.

Performance with objects involves three-way dynamics that are different

⁸ Judith Butler, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, in *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, ed. Katie Conboy, Nadia Medina, and Sarah Stanbury (New York: Columbia University Press, 1997) 401-417.

⁹ See, for example, Michel Foucault, *The History of Sexuality: Vol. I*, trans. Robert Hurley (New York: Vintage, 1980).

from the dynamics of performance by humans, and I would like to illustrate these dynamics by looking at different examples of human and object performance. Dance, for example, can be understood as the performance of the human body before an audience, and one could conceptualize the dynamics of vision and concentration in dance thusly:

dancers ↔ ↔ ↔ ↔ ↔ ↔ spectators

In other words, the dynamics of dance performance involve some conscious bodies at rest – the spectators – who are regarding other conscious bodies in motion – the dancers.

How might text-based theatre – The Drama – be conceptualized in this fashion? In 1907 the Russian director Vsevolod Meyerhold looked at the combination of “the four basic theatrical elements (author, director, actor and spectator)” as the “Theatre of the Straight Line.”¹⁰ He described this theatre as follows: “[t]he actor reveals his soul freely to the spectator, having assimilated the creation of the director, who, in his turn, has assimilated the creation of the author.” Meyerhold diagrammed that relationship like this:

author →→→→ director →→→→ actor ↔↔↔↔ spectators

His schema marks the way that the conscious body of the spectator regards both the performing body (the actor) and hears the text that the writer has written, according to the designs of the author and director.

Object performance is a different kind of arrangement because it involves both performers and audience focusing on the dead matter – the object – at hand:

performer →→→→ object ←←←← spectators

This performance triad is essentially different from acting or dance because in object performance, performer and spectator are both focused on the object, not on each other.

The dynamics of object performance are similar to the dynamics of painting or sculpture in that the spectator concentrates on something designed or designated by another human; yet they are different because of the presence of the performer, who completes the object performance by adding movement, sound, and/or text. With the movement possibilities of her body, and the vocal possibilities of her voice, the performer interprets, frames, and contextualizes the image in front of the spectators, and helps the communal experience of watching performance become one in which our own responses to the chosen objects are provoked. An underlying implication of this is that the performer

¹⁰ Vsevolod Meyerhold, “*First Attempts at a Stylized Theatre*” in *Meyerhold on Theatre*, trans. and ed. Edward Braun (New York: Hill and Wang, 1969) 49-57.

manipulates the object *in order* to show us how parts of the large and dead material world can be animated by humans. This allows us humans to play with the idea that we have some kind of control over inert matter; or, a bit deeper down, that our playing with objects allows us to come to terms with death.

There are also more practical implications of these concepts of object performance, five of which I would like to consider next.

Implications of Object Performance

First, performing object theatre necessitates not only a focal but also an ontological shift from humans (as in Meyerhold and dance models) to the world of inanimate materials. Humans are humbled before that world, and this humbling has implications for the ego of the performer, forcing us to consider (even unconsciously) a world in which humans are not of central importance. The unease this kind of thinking invariably brings with it must be part of the reason *why* we like to imagine object performance as a process of bringing life to the dead objects (“wow, it’s as if they’re really alive, like us!”), and why we are proud of our ability to bring life to them.

Second, performing with objects requires us to recognize that when we play with them we are simply animating the dead things for a little while, before *they* come to rest again, and, ultimately, before *we* come to rest, and ourselves become dead things too. Playing with the dead world is ultimately what object performance is about, and the fundamental juxtaposition of living and dead provokes a continually charged situation. Humans have traditionally thought that spirits reside within pieces of the material world; spirits unleashed by the manipulation of those objects, whether accomplished simply by moving a mask or hand puppet, or by pressing keys on a keyboard to create digital images on a screen. In other words, play with objects has been considered magical, and the players themselves have been seen as shamans, because playing *with* the dead world, we think, must open up communication *to* that world. Sigmund Freud got to the heart of this from a rationalist point of view when he began to explore the nature of “the uncanny” by noting the work of Ernst Jentsch, who focused “doubts whether an apparently animate being is really alive; or conversely, whether a lifeless object might not be in fact animate.”¹¹ And in exploring the uncanny world of objects, Freud joined other late-nineteenth-century writers such as E.T.A. Hoffman and Edward Gordon Craig, as well as

¹¹ Sigmund Freud, “The Uncanny”, in *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. and ed. James Strachey, vol. 17 (London: Hogarth Press, 1953-1954) 226.

the previous century's Heinrich von Kleist, who all stepped into weird territory when trying to figure out what objects do. Performing objects are automatically *weird* they are uncanny from a rationalist perspective, or they are magical from an irrationalist perspective.

Third, the performing object's constant drift toward the uncanny, toward mysticism, toward the "primitivism" of shamanist performance, is a reason why in the twentieth-century West such performance practices had to be tamed. This taming was accomplished first by totalitarian regimes in Europe such as those in the Soviet Union and Nazi Germany, which correctly mistrusted the anarchistic impulses of (respectively) Petrushka and Kasperl; and then by the development of capitalist mass culture, which realized the potential performing objects as a powerful marketing tool and employed them accordingly. In both cases, performing objects were separated from their traditional roles in ritual, state performance, and antiauthoritarian resistance, in order to be recast as safe entertainment for children, socially productive education methods, and as propaganda techniques for public relations and advertising.

A fourth implication touches on the way that puppet, mask, and object performance is created: the necessity of letting the object determine action. The brilliant television puppeteer Shari Lewis once said, "there's so much bad puppetry around because people simply *decide* that they're going to do a puppet, and then try to *force* a character onto the puppet. And you can't force it. You have to sit in front of a mirror, and let the puppet tell *you if* it wants to talk."¹² This weird concept of letting the object determine action is shared across the history of mask, puppet, and object performance; from traditional South Asian mask performance to contemporary experiments in "avant-garde" object performance. When they explain the basic elements of their work, Lewis and other puppeteers repeatedly describe a process of figuring out "what the puppet wants to do." This is not a coy allusion to a mysterious power of the inanimate object, but a pragmatic challenge the puppeteer meets in order to make the puppets work successfully. It means that the puppeteer is playing with a certain *lack* of control, and experimenting with the different possibilities of the puppet while constantly being aware of how the puppet's structure determines movement. In this process, accidental moves and unforeseen possibilities are key, because in those moments the desires of the object can be discerned. A good puppeteer will seize on those possibilities and incorporate them into her work.

¹² Mazarella Brothers, *The American Puppet*. Videotape. Mazarella Bros. Productions, 2001.

A fifth implication of object performance flies in the face of popular beliefs that masks and puppet heads are far less capable of sophisticated communication than the human face because they lack the ability to change expression. Developments in audio-animatronics allowing the movement of eyes, mouths, eyebrows, and other facial features over the past forty years have given far more flexibility to puppets and masks, but even with a mask or puppet head lacking such moving parts it is possible to change expression simply by shifting the angle of the mask or puppet face, and thus changing the image and facial expression offered to the audience. An understanding of these dynamics has long been part of the training regimen of such classical mask forms as Japanese Noh drama. In the 1890s the French avant-gardist Alfred Jarry rediscovered such possibilities himself, realizing that “by slow nodding and lateral movements of his head the actor can displace the shadows over the whole surface of his mask. And experience has shown that the six main positions... suffice for every expression.”¹³

¹³ See Alfred Jarry, “*Of the futility of the ‘Theatrical’ in the Theatre*”, trans. Barbara Wright, in Alfred Jarry, *Ubu Rei* (New York: New Directions, 1961) 180-181.

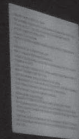
O autor, o bonequeiro e o bezerro de duas cabeças¹

Didier Plassard

Université Paul Valéry – Montpellier III (França)



¹ Texto traduzido por Margarida Baird, Atriz, Dramaturga e Diretora Teatral e José Ronaldo Faleiro, Doutor em Teatro pela *Université de Paris IX – Nanterre* e Professor de Teatro na UDESC.



PÁGINA 70: Espectáculo *La Última Noche de la Humanidad* (2002) - Dirección: Emilio García Wehbi y Ana Alvarado - Foto: Alejandro le Roux.

PÁGINA 71: Espectáculo *Manifiesto de los Niños* (2007) - Grupo El periférico de Objetos - Dirección: Ana Alvarado, Emilio García Wehbi, Daniel Veronese - Foto: Phillipe Basté.



Resumo: O texto discute mudanças efetuadas na produção dramática do teatro de marionetes nos últimos anos, notadamente na França. Destaca as relações entre espetáculos de teatro de marionetes contemporâneo e dramaturgia, evidenciando que a crise da representação problematiza e enriquece as diferentes concepções de dramaturgia, o processo de criação de espetáculos, e a ideia de teatro de marionetes como manifestação artística.

Palavras-chave: Teatro de marionetes contemporâneo; dramaturgia; representação; marionetista.

Abstract: This text discusses changes in the dramatic production of puppet theatre in recent years, notably in France. It highlights the relations between contemporary puppet theatre and dramaturgy, revealing that the crisis of representation questions and enriches various concepts of dramaturgy, the process of creation of spectacles and the idea of puppet theatre as artistic manifestation.

Key-words: Contemporary puppet theatre; dramaturgy; performing; puppetry.

*O mais belo dos nossos mitos não é nem Faust nem Don Juan,
mas o MITO DE PINÓQUIO.
Valère Novarina²*

Esperado há muito tempo, antecipado por alguns raros exploradores como Dominique Houdart e Jeanne Heuclin em

² NOVARINA, Valère. *Devant la parole*. Paris: POL, 1999. p. 80.

sua longa colaboração com Gérard Lépine, ou François Lazaro em seu diálogo com Daniel Lemahieu, preparado por artigos³, encontros e oficinas⁴, a aproximação entre o teatro de marionetes⁵ e as novas escritas teatrais de língua francesa se tornou, hoje em dia, uma realidade cada vez mais perceptível, cada vez mais bem compartilhada. Não resta dúvida alguma, a esse respeito, que o papel pioneiro de instituições como o *Institut International de la Marionnette*, em Charleville-Mézières, ou, mais recentemente, THEMMA e o *Centre National des Écritures du Spectacle*, em Villeneuve-lès-Avignon, deve ser considerado como um dos fatores determinantes dessa evolução: de fato, o estilhaçamento e a fragilidade endêmicos das companhias de bonequeiros, refugiadas massivamente no terreno da adaptação ou da montagem quando elas não compõem *de per se* os próprios textos, não as predispõem muito à experimentação de escritas mais exigentes; e, quando elas se arriscam a fazer isso por iniciativa própria, o temor dos programadores com relação aos autores visivelmente contemporâneos contribui bem pouco para estimulá-las. Portanto, a mudança que vemos iniciar-se resulta de uma política voluntarista de formação, de encomenda, de convite, de pôr em relação indivíduos e experiências, em torno da qual é de esperar que se estabeleça uma relação mais madura entre escritores e bonequeiros, e que cessem as práticas ainda excessivamente disseminadas de apropriação inconfessada, de acumulação heteróclita e de todas as formas de bricolagem dos materiais textuais.

³ Ver em particular as contribuições de Daniel Lemahieu, de Philippe Minyana ou as minhas próprias no número 8 de *Puck* (Écritures, dramaturgies). Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1995; ainda de Daniel Lemahieu, «Écrire pour la marionnette», *Mû*, n°6, julho de 1996; ou, na mesma revista, o dossiê «De nouvelles voix pour la marionnette» (n°13, julho de 1998).

⁴ Ver Cyril BOURGOIS, «Les préoccupations des jeunes marionnettistes», in *Alternatives théâtrales*, n°65-66 (Le théâtre dédoublé). Bruxelles, novembro de 2000. p. 90-91.

⁵ Na França, o «teatro de marionetes» abarca todas as formas de expressão dentro do campo artístico que no Brasil se denomina, atualmente, «teatro de animação». (N. dos tradutores.).

Entrada dos autores

Observada a partir do estrangeiro, ou simplesmente no esquecimento da história recente da cena francesa, sem dúvida uma situação como essa parece dificilmente compreensível, e as apostas de uma entrada dos textos de Didier-Georges Gabily, Philippe Minyana, Roland Fichet, Kossi Efoui, Valère Novarina, Matei Visniec no repertório dessas companhias ou no âmbito dessas experimentações correm o risco de ser insuficientemente percebidas. Com efeito, não se trata apenas, para os bonequeiros (ainda que, aliás, tal objetivo nem sempre seja alcançado), de adquirir uma legitimidade simbólica maior e uma visibilidade institucional melhor, libertando-se dos territórios exíguos da infância ou do folclore, nos quais regularmente se tende a encerrá-los. O que está em jogo no encontro do teatro de bonecos e das escritas contemporâneas interessa também, e em primeiro lugar, a estes últimos, em suas dimensões artísticas particulares.

Por razões históricas, que seria demasiado longo desenvolver aqui, mas entre as quais se deve contar pelo menos a demolição sistemática dos códigos dramatúrgicos chefiada pelos autores dos anos de 1950, assim como a tomada de poder exclusiva dos encenadores no decorrer das duas décadas seguintes⁶, a escrita

⁶ Evidentemente, o meu propósito não é instruir um processo, mas ressaltar as grandes linhas de uma evolução cuja responsabilidade não cabe inteiramente nem aos encenadores nem aos diretores dos centros dramáticos. Nos anos de 1960 e de 1970, a utopia da criação coletiva e o projeto do teatro-documento contribuíram amplamente para essa perda de visibilidade de uma geração inteira de autores que, por sinal, não deixavam de escrever nem de ser representados. As próprias subvenções institucionais deram as costas aos escritores de teatro: Robert Abirached lembrava recentemente (intervenção na *Mousson d'été, Pont-à-Mousson*, 27 de agosto de 2000) que durante os anos de 1970 o auxílio para a primeira peça havia deixado provisoriamente de ser atribuído ao autor e fora atribuído ao encenador que criasse uma obra contemporânea. A partir daí, era tentador para a equipe artística ela própria se instituir como «autora» do espetáculo. Se acrescentarmos a isso o desaparecimento, durante uma década, dos textos teatrais contemporâneos do catálogo das editoras, compreender-se-á que o barulho da mídia tenha criado, então, a lenda de uma «morte» dos autores dramáticos.

teatral de língua francesa, de 1965 a 1985 aproximadamente, pôde parecer astênica na opinião do observador apressado ou desatento, e a profissão de autor dramático pôde parecer cair no esquecimento. Até o início dos anos de 1990, jornais e revistas ainda continuavam a dedicar dossiês ou editoriais ao tema amplamente gasto do desaparecimento dos autores⁷, e um encenador jovem podia declarar:

Há muito poucos grandes autores por época. No período de Tchékhov, pois bem... Há Tchékhov! Depois vêm Brecht, depois talvez um ou dois mais. Hoje em dia? Heiner Müller, Thomas Bernhard... Talvez não mais que isso. Mas não importa. Sempre se tem bastante matéria com toda a literatura teatral. O autor de teatro no sentido clássico é uma noção que talvez já não tenha muito sentido hoje em dia.⁸

Paradoxalmente, é nesse contexto geral de indiferença ou de suspeição a respeito da escrita teatral contemporânea, que uma nova geração de autores, que se impõe progressivamente a partir da metade dos anos de 1980⁹, vai na direção de uma radicalidade estética e de uma poeticidade a que nenhuma dramaturgia

⁷ Ver, por exemplo « Théâtre, où sont tes auteurs? » (*Calades*, suplemento do n°142, Nîmes, verão de 1993), « Plus d'auteurs? » (*Cripure*, número especial. Paris, outubro de 1992). Já em 1969 uma dezena de autores dramáticos, entre os quais Gabriel Cousin, Marguerite Duras, Jean-Claude Grumberg, Victor Haïm, assinavam um *Manifeste d'Amiens* que começava com estas palavras: « Já não existem autores na França'. Repetida com tanta frequência, essa cantilena acabara por fazer com que duvidássemos da nossa própria existência » (texto reproduzido in *Auteurs dramatiques d'aujourd'hui*, Trois cailloux / Maison de la Culture d'Amiens, 1984. p. 192); essa « cantilena », que se tornou muito mais rara de uns anos para cá, por vezes ainda volta, como nas páginas do jornal *Libération*, no mês de julho de 2001.

⁸ Stéphane BRAUNSCHEWIG, entrevista com Marie van Hamme, in *Calades*, Nîmes, novembro de 1992.

⁹ Não que novas gerações de autores (Jean-Claude Grumberg, Jean-Paul Wenzel, Daniel Besnehard, Copi, Enzo Cormann...) tenham deixado de aparecer no decurso das décadas anteriores; mas uma mutação decisiva ocorreu quando Patrice Chéreau encenou as peças de Bernard-Marie Koltès e os Festivais de Outono e de Avignon inscreveram em seus programas várias criações simultâneas de textos de Valère Novarina.

(exceto as de língua alemã) na mesma época não se aventurou tão massivamente. O primado da fábula, a restituição realista (e até naturalista) dos modos de vida contemporâneos, o engajamento político ou social explícito, essas dimensões essenciais da criação teatral de hoje, na maior parte dos nossos vizinhos europeus, estão aqui como que suspensas em proveito de uma exploração dupla: a dos poderes da língua, ou mais exatamente da palavra, por um lado; e a dos protocolos da representação, por outro.

As duas explorações utilizam os caminhos mais diversificados. Ambas, porém, partem da mesma recusa: a da laminação da língua e do imaginário pela pressão dos modelos que as mídias veiculam. Do lado da palavra, pode ser o desbordamento da personagem por uma memória que a submerge, a falha que se desenha entre o realismo da situação dramática e o desenvolvimento lírico do diálogo, o recorte em versos livres da frase, as distorções sintáticas e os neologismos, o entrelaçamento dos registros expressivos, dos falares regionais e das línguas. Do lado da representação observa-se, por exemplo, o deslocamento do texto em fragmentos narrativos, dramáticos e líricos (o que Jean-Pierre Sarrazac, em *L'Avenir du drame*¹⁰ [O Futuro do Drama], denomina a rapsodização das escritas contemporâneas), a transformação das didascálias em narração subjetiva, a não-atribuição das réplicas e, de modo geral, todos os procedimentos pelos quais o autor, longe de facilitar a passagem para o palco, parece, ao contrário, multiplicar os obstáculos ou os desafios à engenhosidade do encenador.

Dito isso, em que podemos supor que esses textos interessam ao teatro de bonecos, e em que bases específicas se construiu a relação nascente entre os bonequeiros e os autores de hoje? Evidentemente, não se trata, aqui, de trazer uma resposta geral e definitiva para essas questões, mas, antes, de esboçar hipóteses de reflexão capazes de esclarecê-las a partir de algumas propostas artísticas recentes.

¹⁰ Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, nova edição. Belfort: Circé poche, 1999.

Marionete e crise da representação

A primeira característica do teatro de bonecos contemporâneo, se examinarmos a sua história na segunda metade do século XX, é fazer com que coexistam vários modos de figuração da pessoa humana no mesmo espetáculo. Já o desenvolvimento da manipulação à vista, ligada à descoberta do *bunraku* pelos ocidentais, leva à instituição de uma dupla presença cênica que, justamente, realiza um movimento inverso ao movimento do teatro japonês: enquanto o mestre de *bunraku* e os seus assistentes aprenderam a arte de se afastar inteiramente atrás de seu boneco, «estrela falante e irradiante», como Paul Claudel o chamava¹¹, os bonequeiros que escolhem atuar à vista fora desse quadro tradicional assumem também o estatuto de atores, quer dizer presenças concretas, ativas (e, no melhor dos casos, integradas à dramaturgia do espetáculo) ao lado da figura que eles animam. Doador de vida que não se deixa esquecer inteiramente, o manipulador acompanha o boneco no desenvolvimento da ação dramática da qual se torna, assim, segundo os casos, personagem, narrador ou testemunha.

Somando-se a essa absorção do bonequeiro dentro do universo ficcional, a heterogeneidade das técnicas de manipulação, como a alternância entre cenas interpretadas por atores e cenas representadas por bonecos, cria um nível de complexidade suplementar na economia da representação. Assim, na maioria das vezes, o teatro de bonecos contemporâneo aparece como um campo de tensões simultâneas entre diferentes planos de existência, diferentes modos figurativos, diferentes registros da presença cênica: sombras, marotes, projeções, bonecos de fio, de haste e de luva, atores, objetos extraídos da vida cotidiana, esculturas cinéticas, *assemblages* efêmeras, animais vivos ou mortos, imagens de vídeo ou geradas pelo computador compõem o pessoal heteróclito dessas distribuições, acrescentando

¹¹ Paul CLAUDEL, « Bounrakou », in Didier PLASSARD (éd.), *Les Mains de lumière*, antologia dos escritos sobre a arte da marionete. Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1996. p. 79.

à caracterização dramaturgica da personagem as especificações trazidas pela elaboração plástica da figura.

É fácil adivinhar, nesse ponto, em que terreno pode ocorrer, no essencial, o encontro dos textos de autores dos anos de 1980-2010 com as formas contemporâneas do teatro de bonecos: o das analogias de estruturas entre a rapsodização das escritas, por um lado, e a mestiçagem dos modos de figuração, por outro. O encastramento da representação em bonecos dentro da narração pelo manipulador-ator, a co-presença em cena de vários registros de encarnação, as interações entre o bonequeiro e as figuras que ele anima, toda a gama das possibilidades abertas pelo estilhaçamento das técnicas tradicionais da empanada e a sua reinvenção permanente cria os equivalentes cênicos (não somente visuais, mais também proxêmicos, cinéticos, sonoros) da fragmentação dos textos, dos deslocamentos da enunciação e da heterogeneidade dos discursos. Foi o caminho seguido, por exemplo, pela encenação de *Hamlet-machine*, de Heiner Müller, por *El Periférico de Objetos*¹²; pela encenação de *Contention*, de Didier-Georges Gabily, por Lucie Nicolas¹³; pelas pequenas formas de Renaud Herbin et Julika Mayer a partir de textos de Gilles Aufray, Kossi Efoui, Roland Fichet e Lothar Trolle¹⁴.

Assim o teatro de bonecos explora, pelos meios que lhe são próprios (quer dizer, em particular, a concentração extrema dos olhares e, em corolário, a possibilidade de carregar de sentido e de emoção o mais ínfimo deslocamento, a mais leve transformação da imagem cênica), a crise da representação já comunicada, por sua vez, pelas

¹² Heiner MÜLLER, *Hamlet-machine*, direção de Daniel Veronese, El Periférico de Objetos, espetáculo criado em 1995; apresentado no Festival de Avignon em julho de 1999.

¹³ Didier-Georges GABILY, *Contention* (un baisser de rideau), direção de Lucie Nicolas, apresentado no Théâtre National de Bretagne (Festival Mettre en scène), em Rennes, novembro de 2000.

¹⁴ Espetáculos criados no âmbito de *Naissances / Le Chaos du nouveau*, manifestação organizada pelo Théâtre de Folle Pensée, na Passerelle - Scène nationale de Saint-Brieuc, em março de 2000.

dramaturgias atuais¹⁵. Espetáculo em que o surgimento da figura comanda e engole a totalidade do seu ser, em seus desenvolvimentos contemporâneos essa arte formula a própria questão da mimese, recusando (e até desacreditando) toda e qualquer forma de relação estável ou transparente entre a cena e o mundo. Ainda mais: o que hoje fundamenta a eficácia teatral do boneco consiste, em grande parte, na exibição de um reflexo derrisório, sinistro ou inquietante da nossa humanidade. Ou por ela ser muito estranhamente parecida, assumindo os traços do duplo ou do manequim, seja por ela propor apenas um simulacro inverossímil, feito de materiais ajuntados, de pedaços heteróclitos, a imagem que nos remete obriga-nos a reconhecer-nos naquilo em que geralmente nos recusamos a nos projetar: nas figuras do deslocamento, da reificação, da alienação, mas também da degradação no obsceno, da semelhança com os materiais de refugio, da viscidez no silêncio e na morte. Corpo-objeto, corpo-fragmento, corpo-cadáver, o boneco assim reúne, na sua própria construção, muitos motivos que atravessam as escritas teatrais contemporâneas. Ele nos obriga, por esse desvio, a olhar-nos tal qual evitamos ver-nos, e faz com que lembremos de que toda e qualquer representação (e sobretudo aquela que, aparentemente, menos se distancia de nossa aparência exterior) procede de uma reelaboração arbitrária.

A insubmissão à figura humana

A meu ver, é sobretudo nesta última perspectiva que se deve examinar a encenação feita por Zaven Paré e Allen S. Weiss do *Théâtre des oreilles*, «peça radiofônica para marionete eletrônica» segundo textos de Valère Novarina¹⁶. Inteiramente subtendida pela

¹⁵ Tomo a liberdade de remeter, nesse ponto, ao meu artigo «Valère Novarina, Didier-Georges Gabily: pour un potlatch des représentations», publicado na revista *Études théâtrales*, n°19, Louvain-la-Neuve, dezembro de 2000. p. 67-76.

¹⁶ V. NOVARINA, *Theater of the Ears*, direção de Zaven Paré et Allen S. Weiss, criação em outubro de 1999 no California Institute of the Arts, Los Angeles; a versão francesa, *Le Théâtre des oreilles*, foi criada em 6 de junho de 2001 no Institut International de la Marionnette (Charleville-Mézières).

inquietação de ter nascido como que pelo questionamento incessante do caminho que une a palavra e a carne, a escrita novariniana encontra no fato de pôr em ação corpos forçados, marionetizados, um modo de visualização cômico a que os encenadores — e o autor em primeiro lugar, nas suas próprias realizações cênicas — já recorreram: membros e tronco de fantoche encimados pela cabeça de um ator, em *La Chair de l'homme* [A Carne do Homem] e *L'Origine rouge* [A Origem Vermelha]¹⁷; intérpretes prisioneiros da Máquina de dizer Aí Está (uma tábua larga que apertava a cintura deles, ao mesmo tempo mesa de jornalista e tela de televisão) nessa mesma *L'Origine rouge* [A Origem Vermelha]; silhuetas encilhadas dentro de figurinos inacreditáveis, sacudidas por ritmos burlescos, em *L'Opérette imaginaire* [A Opereta Imaginária]¹⁸. Pela primeira vez, porém, o *Théâtre des oreilles* decide articular um ao outro, um texto de Novarina e uma proposta cênica construída exclusivamente a partir de intérpretes artificiais: um «clone eletrônico» do autor e três alto-falantes pequenos montados sobre rodinhas, sendo o conjunto dirigido à distância por um bonequeiro (Mark Sussmann) parcialmente visível atrás da parede envidraçada da sua cabine técnica.

Constituída de uma moldagem da cabeça de Valère Novarina, sobre a qual é projetada, de dentro, uma imagem com três dimensões do seu rosto, a figura central desse dispositivo assenta num palco circular, montado, por sua vez, num pé telescópico. À altura do peito está fixada a radiografia de uma caixa torácica que se ilumina por intermitência, mimando a respiração daquele estranho robô. «Retrato do autor como fenômeno de feira, como

¹⁷ *La Chair de l'homme* e *L'Origine rouge* foram, ambas, criadas no Festival de Avignon, respectivamente em julho de 1995 e em julho de 2000, numa direção do autor. Sobre as origens da feira constante desse procedimento cênico, ver D. PLASSARD, «Kantor, Gabyly, Novarina : fragiles territoires de l'humain», in *Puck*, n°11 (Interférences), Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1998. p. 10-16.

¹⁸ V. NOVARINA, *L'Opérette imaginaire*, direção de Claude Buchvald, criada no Quartz (Brest) em setembro de 1998.

bezerro de duas cabeças», como Novarina o apresenta¹⁹, esse boneco se anima, essencialmente, por meio dos movimentos das pálpebras, dos olhos e da boca, movimentos sempre bruscos e mecânicos, contrastando com as lentas pulsações luminosas que parecem às vezes levantar, como pulmões de verdade, a imagem radiográfica, assim como uma grande esfera laranja suspensa acima da cena. Não a cabeça falante, à maneira dos oráculos antigos, das invenções fabulosas de Roger Bacon e de Alberto, o Grande, ou dos autômatos que o abade Mical apresentou à Academia das Ciências em 1783²⁰, mas cabeça que escuta, que espreita, essa figura do autor, desconcertante e ao mesmo tempo absurda (especialmente devido a um nariz superdimensionado e como que postiço, produto de um falso acoplamento na projeção em três dimensões), evidencia primeiramente a utopia de uma cena com uma escrita inteiramente atravessada pelo fluxo da língua, tal como Novarina frequentemente a descreveu:

Como o ator, procuro o desmantelamento de si: retirar-se, deixar a nossa língua falar, deixar as cores pintarem, deixar as palavras pensarem... (...) Trata-se de receber, não de transmitir, comunicar, expressar. Tornar-se o captador de tudo... aquele que está aberto, ofertado.²¹

Assim, nunca existe coincidência entre os movimentos dos lábios e as frases que chegam até nós; cada uma destas últimas constrói o seu espaço próprio graças à encenação sonora elaborada por Jon Gottlieb: aqui, o duplo eletrônico do escritor é uma alegoria do ser de linguagem, oco, remodelado pelo mistério da palavra que o cerca — por mais que este último fosse representado (também) com a aparência cômica de três alto-falantes com chiado, deslocando-

¹⁹ Durante o debate público depois da representação de 6 de junho de 2001 no Institut International de la Marionnette.

²⁰ Ver Alfred CHAPUIS, Édouard GÉLIS, *Le Monde des automates*. Paris: Impr. Blondel-La Bougery, 1928. p. 201-211.

²¹ V. NOVARINA, *Devant la parole*. p.63.

se de uma extremidade à outra do palco como os brinquedos teleguiados de uma criança. Envolvido como nós por uma camada de vozes amplificadas, reverberadas, sem timbre, esse homem-tronco de rosto de holograma desperta progressivamente à escuta dessas vozes, até repeti-las mentalmente; no fundo da cena, enquanto isso, entre a ação cênica e os textos gravados, Mark Sussman dispõe com destreza breves analogias que prolongam furtivamente as imagens verbais, às vezes não sem ironia: assim, quando começa a descascar uma banana, e depois a comê-la enquanto ressoam as exortações da *Lettre aux acteurs* [Carta aos Atores] («Não devemos bancar os inteligentes, mas pôr para trabalhar os ventres, os dentes, os maxilares»²²), a imagem mental de um chimpanzé num laboratório vem sub-repticiamente se sobrepor à do cientista louco que ele sugere em outros momentos da representação.

Se o fato de pôr em ação essa marionete eletrônica parece, à primeira vista, expulsar o ser humano do palco do teatro, reduzindo a sua figuração à animação de um simulacro perturbador, mas inacabado, este nem por isso deixa de promover, com humor, o retorno dos micro-acontecimentos que cercam o desempenho desse “*corps sans organe*” [corpo sem órgão], tal como Antonin Artaud o poderia ter sonhado. Sobretudo, a estranha hibridação entre o desnudamento da aparelhagem técnica ou a mecanicidade acentuada dos movimentos da marionete, por um lado, e a reprodução ilusionista daquilo que é vivo (vozes gravadas, traços do rosto, respiração), por outro lado, cria as condições de uma percepção desdobrada – senão desacelerada – da representação, tornando a atuar nesta outra cena os efeitos de recorte, de dissociação, de evisceração que operam na escrita teatral de Novarina. Como o ator vivo, mas por outros caminhos, o intérprete artificial “se insubmete à imagem humana”²³, construindo uma máquina de representar que, pelo seu próprio funcionamento, nos leva a ver se destruir e se reconstruir o rosto daquilo que somos.

²² V. NOVARINA, « Lettre aux acteurs », *Le Théâtre des paroles*. Paris: POL, 1989. p.10.

²³ V. NOVARINA, « Pour Louis de Funès », *ibid.*, p.150.

L'auteur, le marionnettiste et le veau à deux têtes

Didier Plassard

Université Paul Valéry – Montpellier III

*Le plus beau de nos mythes n'est ni Faust ni Don Juan,
mais le MYTHE DE PINOCCHIO.*

Valère Novarina¹

Attendu depuis longtemps, anticipé par quelques rares explorateurs tels que Dominique Houdart et Jeanne Heuclin dans leur longue collaboration avec Gérard Lépinos, ou bien François Lazaro dans son dialogue avec Daniel Lemahieu, préparé par des articles², des rencontres, des ateliers³, le rapprochement du théâtre de marionnettes et des nouvelles écritures théâtrales de langue française est devenu aujourd'hui une réalité de plus en plus perceptible, de mieux en mieux partagée. Nul doute, à ce point, que le rôle pionnier d'institutions telles que l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières ou, plus récemment, THEMMA et le Centre National des Écritures du Spectacle à Villeneuve-lès-Avignon, doit être considéré comme l'un des facteurs déterminants de cette évolution : en effet, l'éclatement et la fragilité endémiques des compagnies de marionnettistes, réfugiées massivement sur le terrain de l'adaptation ou du montage quand elles ne composent pas elles-mêmes leurs textes, ne les prédisposent guère à l'expérimentation d'écritures plus exigeantes ; et, lorsqu'elles s'y risquent de leur propre initiative, la frilosité des programmeurs à l'égard des auteurs immédiatement contemporains contribue assez peu à les encourager. Le changement que nous voyons s'amorcer résulte donc bien d'une politique volontariste de formation, de commande, d'invitation, de mise en relation d'individus et d'expériences, au terme de laquelle il faut espérer que s'établira une relation plus mature entre écrivains et marionnettistes, et que cesseront les pratiques encore trop répandues de l'emprunt inavoué, de l'accumulation

¹ Valère NOVARINA, *Devant la parole*, Paris, POL, 1999, p.80.

² Voir en particulier les contributions de Daniel Lemahieu, de Philippe Minyana ou de moi-même au numéro 8 de *Puck* (Écritures, dramaturgies), Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1995 ; de Daniel Lemahieu encore, « Écrire pour la marionnette », *Mû*, n°6, juillet 1996 ; ou, dans cette même revue, le dossier « De nouvelles voix pour la marionnette » (n°13, juillet 1998).

³ Voir Cyril BOURGOIS, « Les préoccupations des jeunes marionnettistes », in *Alternatives théâtrales*, n°65-66 (Le théâtre dédoublé), Bruxelles, novembre 2000, pp.90-91

hétéroclite et de toutes les formes du bricolage des matériaux textuels.

Entrée des auteurs

Observée depuis l'étranger, ou bien simplement dans l'oubli de l'histoire récente de la scène française, une telle situation apparaît sans doute difficilement compréhensible, et les enjeux d'une entrée des textes de Didier-Georges Gabily, Philippe Minyana, Roland Fichet, Kossi Efoui, Valère Novarina, Matei Visniec au répertoire de ces compagnies ou sur le terrain de ces expérimentations risquent d'être insuffisamment perçus. En effet, il ne s'agit pas seulement, pour les marionnettistes (même si par ailleurs cet objectif n'est toujours pas atteint), d'acquérir une plus grande légitimité symbolique et une meilleure visibilité institutionnelle en s'affranchissant des territoires exigus de l'enfance ou du folklore à l'intérieur desquels on tend régulièrement à les renfermer. Ce qui est en jeu dans la rencontre du théâtre de marionnettes et des écritures contemporaines intéresse aussi et au premier chef ces dernières, dans leurs dimensions artistiques particulières.

Pour des raisons historiques qu'il serait trop long de développer ici, mais au nombre desquelles il faut au moins compter la démolition systématique des codes dramaturgiques conduite par les auteurs des années 1950, ainsi que la prise de pouvoir exclusive des metteurs en scène au cours des deux décennies suivantes⁴, l'écriture théâtrale de langue française a pu, de 1965 à 1985 environ, paraître asthénique aux yeux de l'observateur pressé ou inattentif, et la profession d'auteur dramatique sembler tomber dans l'oubli. Jusqu'au début des années 1990 encore, journaux et magazines continuaient de consacrer des dossiers ou des éditoriaux sur le thème largement rebattu de la disparition des auteurs⁵, et un jeune metteur en scène pouvait déclarer :

⁴ Mon propos n'est évidemment pas d'instruire un procès, mais de dégager les grandes lignes d'une évolution dont ni les metteurs en scène ni les directeurs des centres dramatiques ne portent l'entière responsabilité. Dans les années 1960 et 1970, l'utopie de la création collective et le projet du théâtre-document ont largement contribué à cette perte de visibilité de toute une génération d'auteurs qui, par ailleurs, ne cessaient ni d'écrire ni d'être joués. Les aides institutionnelles, elles-mêmes, se sont détournées des écrivains de théâtre : Robert Abirached rappelait récemment (intervention à la Mousson d'été, Pont-à-Mousson, 27 août 2000) qu'au cours des années 1970 l'aide à la première pièce avait provisoirement cessé d'être attribuée à l'auteur pour l'être au metteur en scène qui créait une œuvre contemporaine. Il était tentant pour l'équipe artistique, dès lors, de s'instituer elle-même « auteur » du spectacle. Si l'on ajoute à cela la disparition pendant une décennie des textes théâtraux contemporains au catalogue des maisons d'édition, on comprend que la rumeur médiatique ait alors créé la légende d'une « mort » des auteurs dramatiques.

Il y a très peu de grands auteurs par époque. Sur la période de Tchekhov, eh bien... il y a Tchekhov! Après viennent Brecht, puis peut-être un ou deux autres. Aujourd'hui? Heiner Müller, Thomas Bernhard... Peut-être pas plus que ça. Mais ça n'est pas grave. On a toujours assez de matière avec toute la littérature théâtrale. L'auteur de théâtre dans le sens classique est une notion qui n'a peut-être plus beaucoup de sens aujourd'hui.⁶

De manière paradoxale, c'est dans ce contexte général d'indifférence ou de soupçon à l'égard de l'écriture théâtrale contemporaine qu'une nouvelle génération d'auteurs, qui s'impose progressivement à partir du milieu des années 1980⁷, s'engage sur la voie d'une radicalité esthétique et d'une poéticité où aucune dramaturgie (celles de langue allemande exceptées) ne s'est à la même époque aussi massivement aventurée. Le primat de la fable, la restitution réaliste (voire naturaliste) des modes de vie contemporains, l'engagement politique ou social explicite, ces dimensions essentielles de la création théâtrale d'aujourd'hui chez la plupart de nos voisins européens sont ici comme suspendues au profit d'une double exploration : celle des pouvoirs de la langue, ou plus exactement de la parole, d'une part ; et celle des protocoles de la représentation, d'autre part.

L'une et l'autre de ces explorations empruntent les chemins les plus diversifiés. Toutes deux, cependant, partent d'un même refus : celui du laminage de la langue et de l'imaginaire sous la pression des modèles que véhiculent les média. Du côté de la parole, ce peut être le débordement du personnage

⁵ Voir par exemple « Théâtre, où sont tes auteurs? » (*Calades*, supplément au n°142, Nîmes, été 1993), « Plus d'auteurs? » (*Cripure*, numéro spécial, Paris, octobre 1992). En 1969 déjà, une dizaine d'auteurs dramatiques parmi lesquels Gabriel Cousin, Marguerite Duras, Jean-Claude Grumberg, Victor Haïm, signaient un *Manifeste d'Amiens* commençant par ces mots : « 'Il n'y a plus d'auteurs en France'. Cette chanson si souvent reprise avait fini par nous faire douter de notre propre existence » (texte reproduit in *Auteurs dramatiques d'aujourd'hui*, Trois cailloux / Maison de la Culture d'Amiens, 1984, p.192) ; devenue beaucoup plus rare depuis quelques années, cette « chanson » fait néanmoins parfois encore retour, comme dans les pages du journal *Libération* au mois de juillet 2001.

⁶ Stéphane BRAUNSCHWEIG, entretien avec Marie van Hamme, in *Calades*, Nîmes, novembre 1992.

⁷ Non que de nouvelles générations d'auteurs (Jean-Claude Grumberg, Jean-Paul Wenzel, Daniel Besnehard, Copi, Enzo Cormann...) aient cessé d'apparaître au cours des décennies précédentes ; mais une mutation décisive s'est accomplie lorsque Patrice Chéreau a mis en scène les pièces de Bernard-Marie Koltès et que les Festivals d'Automne et d'Avignon ont inscrit à leurs programmes plusieurs créations simultanées de textes de Valère Novarina.

par une mémoire qui le submerge, la faille qui se dessine entre le réalisme de la situation dramatique et le développement lyrique du dialogue, la découpe en vers libres de la phrase, les distorsions syntaxiques et les néologismes, l'entrelacement des registres expressifs, des parlers régionaux et des langues. Du côté de la représentation, on observe par exemple la dislocation du texte en fragments narratifs, dramatiques et lyriques (ce que Jean-Pierre Sarrazac, dans *L'Avenir du drame*⁸, nomme la *rhapsodisation des écritures contemporaines*), la transformation des didascalies en narration subjective, la non-attribution des répliques et, de façon générale, tous les procédés par lesquels l'auteur, loin de faciliter le passage au plateau, semble au contraire multiplier les obstacles ou les défis à l'ingéniosité du metteur en scène.

Ceci établi, en quoi pouvons-nous supposer que ces textes intéressent le théâtre de marionnettes, et sur quelles bases spécifiques la relation naissante entre les marionnettistes et les auteurs d'aujourd'hui s'est-elle construite? Il ne s'agit évidemment pas, ici, d'apporter une réponse générale et définitive à ces questions, mais plutôt d'esquisser des hypothèses de réflexion capables de les éclairer à partir de quelques propositions artistiques récentes.

Marionnette et crise de la représentation

La première caractéristique du théâtre de marionnettes contemporain, si l'on examine son histoire dans la deuxième moitié du vingtième siècle, est de faire coexister à l'intérieur d'un même spectacle plusieurs modes de figuration de la personne humaine. Déjà le développement de la manipulation à vue, lié à la découverte par les Occidentaux du bunraku, conduit à l'institution d'une double présence scénique qui, justement, accomplit un mouvement inverse de celui du théâtre japonais : tandis que le maître de bunraku et ses assistants ont appris l'art de s'effacer entièrement derrière leur poupée, cette « étoile parlante et rayonnante » comme l'appelait Paul Claudel⁹, les marionnettistes qui choisissent de jouer à vue hors de ce cadre traditionnel prennent aussi le statut d'acteurs, c'est-à-dire de présences concrètes, agissantes (et, dans le meilleur des cas, intégrées à la dramaturgie du spectacle) à côté de la figure qu'ils animent. Donneur de vie ne se laissant pas entièrement oublier, le manipulateur accompagne la marionnette dans le développement de l'action dramatique dont il devient ainsi, selon les cas, personnage, narrateur ou témoin.

⁸ Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, nouvelle édition, Belfort, Circé poche, 1999.

⁹ Paul CLAUDEL, « Bounrakou », in Didier PLASSARD (éd.), *Les Mains de lumière*, anthologie des écrits sur l'art de la marionnette, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1996, p.79.

S'ajoutant à cette absorption du marionnettiste à l'intérieur de l'univers fictionnel, l'hétérogénéité des techniques de manipulation, comme l'alternance entre scènes jouées par des comédiens et scènes jouées par des marionnettes, crée un niveau de complexité supplémentaire dans l'économie de la représentation. Ainsi le théâtre de marionnettes contemporain apparaît-il le plus souvent comme un champ de tensions simultanées entre différents plans d'existence, différents modes figuratifs, différents registres de la présence scénique : ombres, marottes, projections, marionnettes à fils, à tiges et à gaine, acteurs, objets extraits de la vie quotidienne, sculptures cinétiques, assemblages éphémères, animaux vivants ou morts, images vidéo ou générées par ordinateur composent le personnel hétéroclite de ces distributions, ajoutant à la caractérisation dramaturgique du personnage les spécifications apportées par l'élaboration plastique de la figure.

On devine aisément, à ce point, sur quel terrain peut se jouer pour l'essentiel la rencontre des textes d'auteurs des années 1980-2010 avec les formes contemporaines du théâtre de marionnettes : celui des analogies de structures entre la rhapsodisation des écritures d'une part et le métissage des modes de figuration d'autre part. L'enchâssement de la représentation en marionnettes à l'intérieur de la narration par le manipulateur-acteur, la co-présence sur la scène de plusieurs registres d'incarnation, les interactions entre le marionnettiste et les figures qu'il anime, toute la gamme des possibilités ouvertes par l'éclatement des techniques traditionnelles du castelet et leur réinvention permanente créent les équivalents scéniques (non seulement visuels, mais encore proxémiques, kinésiques, sonores) de la fragmentation des textes, des déboîtements de l'énonciation et de l'hétérogénéité des discours. C'est la voie qu'ont suivie, par exemple, la mise en scène d'*Hamlet-machine* de Heiner Müller par El Periférico de Objetos¹⁰, celle de *Contention* de Didier-Georges Gabily par Lucie Nicolas¹¹, les petites formes de Renaud Herbin et Julika Mayer à partir de textes de Gilles Aulfray, Kossi Efoui, Roland Fichet et Lothar Trolle¹².

Ainsi le théâtre de marionnettes explore-t-il, par les moyens qui lui sont propres (c'est-à-dire, en particulier, la concentration extrême des regards et,

¹⁰ Heiner MÜLLER, *Hamlet-machine*, mise en scène Daniel Veronese, El Periférico de Objetos, créée en 1995 ; présentée au Festival d'Avignon en juillet 1999.

¹¹ Didier-Georges GABILY, *Contention* (un baisser de rideau), mise en scène Lucie Nicolas, présenté au Théâtre National de Bretagne (Festival Mettre en scène) à Rennes en novembre 2000.

¹² Spectacles créés dans le cadre de *Naissances / Le Chaos du nouveau*, manifestation organisée par le Théâtre de Folle Pensée à la Passerelle - Scène nationale de Saint-Brieuc, mars 2000.

en corollaire, la possibilité de charger de sens et d'émotion le plus infime déplacement, la plus légère transformation de l'image scénique) la crise de la représentation qu'instruisent déjà pour leur part les dramaturgies actuelles¹³. Spectacle où l'apparaître de la figure commande et engloutit la totalité de son être, cet art pose dans ses développements contemporains la question même de la mimésis, en récusant (voire en discréditant) toute forme de relation stable ou transparente entre la scène et le monde. Plus encore : ce qui fonde aujourd'hui l'efficacité théâtrale de la marionnette consiste pour une large part dans l'exhibition d'un reflet dérisoire, sinistre ou inquiétant de notre humanité. Soit qu'elle soit trop étrangement ressemblante, assumant les traits du double ou du mannequin, soit qu'elle ne propose qu'un simulacre invraisemblable, fait de matériaux raboutés, de morceaux hétéroclites, l'image qu'elle nous renvoie nous oblige à nous reconnaître dans ce en quoi nous refusons généralement de nous projeter : dans les figures de la dislocation, de la réification, de l'aliénation, mais aussi de la dégradation dans l'obsène, de la similitude avec les matériaux de rebut, de l'engluement dans le silence et dans la mort. Corps-objet, corps-fragment, corps-cadavre, la marionnette rejoint ainsi, dans sa construction même, nombre des motifs qui traversent les écritures théâtrales contemporaines. Elle nous contraint, par ce détour, à nous regarder tels que nous évitons de nous voir, et nous fait souvenir que toute représentation (et surtout celle qui, en apparence, s'éloigne le moins de notre ressemblance extérieure) procède d'une réélaboration arbitraire.

L'insoumission à la figure humaine

C'est, me semble-t-il, surtout dans cette dernière perspective qu'il faut examiner la mise en scène par Zaven Paré et Allen S. Weiss du *Théâtre des oreilles*, « pièce radiophonique pour marionnette électronique » d'après des textes de Valère Novarina¹⁴. Tout entière sous-tendue par l'inquiétude d'être né comme par le questionnement incessant du chemin qui relie la parole et la chair, l'écriture novarinienne trouve dans la mise en jeu de corps contraints, marionnettisés, un mode de visualisation comique auquel les metteurs en scène – et l'auteur le premier, dans ses propres réalisations scéniques – ont déjà eu

¹³ Je me permets de renvoyer, sur ce point, à mon article « Valère Novarina, Didier-Georges Gabily : pour un potlatch des représentations », paru dans la revue *Études théâtrales*, n°19, Louvain-la-Neuve, décembre 2000, pp.67-76.

¹⁴ V. NOVARINA, *Theater of the Ears*, mise en scène de Zaven Paré et Allen S. Weiss, création en octobre 1999 au California Institute of the Arts, Los Angeles ; la version française, *Le Théâtre des oreilles*, a été créée le 6 juin 2001 à l'Institut International de la Marionnette (Charleville-Mézières).

recours : membres et tronc de pantin surmontés de la tête d'un acteur, dans *La Chair de l'homme* et *L'Origine rouge*¹⁵, interprètes prisonniers de la Machine à dire voici (une large planche les enserrant à la taille, tout à la fois bureau de journaliste et écran de télévision) dans cette même *Origine rouge*, silhouettes sanglées à l'intérieur d'improbables costumes, secouées de rythmes burlesques, dans *L'Opérette imaginaire*¹⁶. Pour la première fois cependant, *Le Théâtre des oreilles* entreprend d'articuler l'un à l'autre un texte de Novarina et une proposition scénique construite exclusivement à partir d'interprètes artificiels: un « clone électronique » de l'auteur et trois petits haut-parleurs montés sur roulettes, l'ensemble étant dirigé à distance par un marionnettiste (Mark Sussmann) partiellement visible derrière la paroi vitrée de sa cabine de régie.

Constituée d'un moulage de la tête de Valère Novarina, sur lequel est projetée, depuis l'intérieur, une image en trois dimensions de son visage, la figure centrale de ce dispositif repose sur un plateau circulaire, lui-même monté sur un pied télescopique. A la hauteur de la poitrine est fixée la radiographie d'une cage thoracique qui s'éclaire par intermittence, mimant la respiration de cet étrange robot. « Portrait de l'auteur en phénomène de foire, en veau à deux têtes », comme la présente Novarina¹⁷, cette marionnette s'anime pour l'essentiel au travers des mouvements des paupières, des yeux et de la bouche, mouvements toujours brusques et mécaniques, contrastant avec les lentes pulsations lumineuses qui semblent parfois soulever, comme de véritables poumons, l'image radiographique ainsi qu'une grande sphère orange suspendue au-dessus de la scène. Non pas tête parlante, à la manière des oracles antiques, des inventions fabuleuses de Roger Bacon et d'Albert-le-Grand ou des automates que l'abbé Mical présenta à l'Académie des Sciences en 1783¹⁸, mais tête écoutante, guettante, cette figure de l'auteur, troublante et saugrenue à la fois (notamment en raison d'un nez surdimensionné et comme surajouté, produit d'un faux raccord dans la

¹⁵ *La Chair de l'homme* et *L'Origine rouge* ont toutes deux été créées au Festival d'Avignon, respectivement en juillet 1995 et en juillet 2000, dans une mise en scène de l'auteur. Sur les origines foraines de ce procédé scénique, voir D. PLASSARD, « Kantor, Gabily, Novarina : fragiles territoires de l'humain », in *Puck*, n°11 (Interférences), Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1998, pp.10-16.

¹⁶ V. NOVARINA, *L'Opérette imaginaire*, mise en scène de Claude Buchvald, créée au Quartz (Brest) en septembre 1998.

¹⁷ Lors du débat public ayant fait suite à la représentation du 6 juin 2001 à l'Institut International de la Marionnette.

¹⁸ Voir Alfred CHAPUIS, Édouard GÉLIS, *Le Monde des automates*, Paris, Impr. Blondel-La Bougery, 1928, pp.201-211.

projection en trois dimensions), donne d'abord à voir l'utopie d'une scène d'écriture entièrement traversée par le flux de la langue, telle que l'a souvent décrite Novarina :

Comme l'acteur, je cherche la défaite de soi : se retirer, laisser parler notre langue, laisser peindre les couleurs, laisser penser les mots... (...) Il s'agit de recevoir, non pas de transmettre, communiquer, exprimer. Devenir le capteur de tout: celui qui est ouvert, offert.¹⁹

Aussi n'y a-t-il jamais coïncidence entre les mouvements des lèvres et les phrases qui nous parviennent, chacune de ces dernières construisant son espace propre grâce à la mise en scène sonore élaborée par Jon Gottlieb : le double électronique de l'écrivain est ici une allégorie de l'être de langage, creusé, refaçonné par le mystère de la parole qui l'entoure - ce dernier fût-il représenté (aussi) sous l'apparence comique de trois haut-parleurs crachotants, se déplaçant d'un bord à l'autre de la scène comme les jouets téléguidés d'un enfant. Enveloppé comme nous d'une nappe de voix amplifiées, réverbérées, détimbrées, cet homme-tronc au visage d'hologramme s'éveille progressivement à leur écoute, jusqu'à les répéter mentalement ; à l'arrière-plan, pendant ce temps, Mark Sussman ménage, entre l'action scénique et les textes enregistrés, de brèves analogies qui prolongent furtivement les images verbales, non sans ironie parfois : ainsi, lorsqu'il entreprend de peler puis manger une banane tandis que résonnent les exhortations de la *Lettre aux acteurs* («Faut pas faire les intelligents, mais mettre les ventres, les dents, les mâchoires au travail»²⁰), l'image mentale d'un chimpanzé dans un laboratoire vient-elle subrepticement se superposer à celle du savant fou qu'il suggère à d'autres moments de la représentation.

Si la mise en jeu de cette marionnette électronique paraît au premier abord expulser l'être humain du plateau de théâtre, réduisant sa figuration à l'animation d'un simulacre troublant mais inachevé, celui-ci n'en fait pas moins retour dans l'humour des micro-événements qui entourent la performance de ce «corps sans organe» tel qu'aurait pu le rêver Antonin Artaud. Surtout, l'étrange hybridation entre la mise à nu de l'appareillage technique ou la mécanique appuyée des mouvements de la marionnette, d'une part, et la reproduction illusionniste du vivant (voix enregistrées, traits

¹⁹ V. NOVARINA, *Devant la parole*, p.63.

²⁰ V. NOVARINA, « Lettre aux acteurs », *Le Théâtre des paroles*, Paris, POL, 1989, p.10.

du visage, respiration), d'autre part, crée les conditions d'une perception dédoublée - sinon démultipliée - de la représentation, jouant sur cette autre scène les effets de découpe, de dissociation, d'évidement qui sont à l'œuvre dans l'écriture théâtrale de Novarina. Comme l'acteur vivant, mais par d'autres chemins, l'interprète artificiel «s'insoumet à l'image humaine»²¹, construisant une machine à représenter qui, par son fonctionnement même, nous amène à voir se détruire et se reconstruire le visage de ce que nous sommes.

²¹ V. NOVARINA, « Pour Louis de Funès », *ibid.*, p.150.

A dramaturgia do teatro de marionetas hoje: modos de fazer e modos de ver¹

Christine Zurbach
Universidade de Évora (Portugal)



1 O presente estudo é resultado parcial da investigação sobre as “Formas Tradicionais e Contemporâneas da Marioneta” desenvolvida pela autora no âmbito do Projeto Estratégico - Ref.ª: PEst-C/EAT/UI0112/2011, financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Fatores de Competitividade – COMPETE e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.



PÁGINAS 92 e 93: Espetáculo *Frágil* (2011). Teatro de Marionetas do Porto. Direção de João Paulo Seara Cardoso. Foto de Susana Neves.



Resumo: A dramaturgia é um conceito-chave na metalinguagem dos estudos de teatro. No sentido convencional do termo, sabe-se que designa um campo decisivo na construção do espectáculo teatral, enquanto prática de leitura do texto em articulação com a sua passagem para a cena. Pouco adequado à identidade artística do teatro da marioneta clássica ou tradicional focalizado na marioneta, o termo parece ter ganho uma efetiva pertinência na nossa época, em que o teatro de marionetas passou a integrar as mudanças do teatro contemporâneo.

Palavras-chave: Dramaturgia; texto; marionetas.

Abstract: Dramaturgy is a key-concept in the meta-language of Theatre Studies. It is conventional understood as an essential field in the construction of a theatre performance, as a practice of reading of text in articulation with its passage to the scene. Given that it is unsuitable to the artistic identity of classical or traditional puppet theatre focused on the puppet, the term seems to have earned real importance since puppet theatre has incorporated the man changes found in contemporary theatre.

Key-words: Dramaturgy; text; puppetry.

1. Aproximações prévias

Dada a complexidade da temática a tratar, materializada nos conceitos de *dramaturgia*, *teatro contemporâneo* e *teatro de animação*, julgo adequado apresentar, desde logo, alguns pressupostos iniciais para melhor orientar a leitura deste breve contributo. Entre os três termos citados, o ponto de referência será o de *dramatur-*

gia enquanto conceito familiar para os estudiosos do teatro, mas cujo significado será (re)equacionado de acordo com um quadro contemporâneo, mais abrangente. A questão do que se entende e designa por *teatro contemporâneo* também será clarificada na sua vertente dramatúrgica, antes da abordagem do tópico central deste volume da revista *Móin-Móin*, a análise das relações entre essas duas temáticas no campo específico do *teatro de animação*.

Para dar corpo às questões a tratar, a reflexão que se segue privilegiou dois estudos de caso, que serão lidos a partir de uma perspectiva descritiva ou empírica, por serem representativos de práticas atuais no campo da criação no teatro de formas animadas em Portugal, ou seja, do teatro *de* marionetas ou, também, *com* marionetas. Esta última formulação é a mais adequada, como veremos, aos nossos dois objetos de estudo, sendo reveladora da posição da marioneta no teatro hoje, em que pode não aparecer como o elemento central, caracterizador e motivador de uma forma convencionada do fazer teatral, mas como merecedor de um novo lugar na realidade atual da criação teatral que integra em novos moldes, com novos significados. Trata-se do espetáculo *Frágil*, última criação de João Paulo Seara Cardoso (2011) para a companhia profissional do Teatro de Marionetas do Porto², e do espetáculo *A Cantora*, criado pelo marionetista e encenador Igor Gandra do Teatro de Ferro³ a partir do conto de Kafka, *Josefina, a cantora ou o povo dos ratos*, com os alunos do curso de Mestrado em Teatro da Universidade de Évora (edição 2010-2012). Ambos os espetáculos recorrem ao ator, à marioneta e ao trabalho criativo com o *objeto* enquanto tal, havendo, todavia na *Cantora*, a forte presença de um texto que, preexistente ao espetáculo, dele faz parte enquanto elemento dramatúrgico inspirador e estruturante.

As reflexões e/ou interrogações, que me suscitam as relações atuais entre dramaturgia e teatro de animação, serão focalizadas

² <http://www.marionetasdoporto.pt>.

³ <http://www.myspace.com/teatrodeferro>

tanto no processo criativo como no objeto artístico final materializado nos espetáculos em análise, da autoria de dois criadores que se destacam pelo seu empenho na componente de investigação artística que sustenta as suas obras.

2. A *dramaturgia* no teatro contemporâneo

A *dramaturgia*, como é sabido, é um conceito que se desdobra entre dois sentidos, historicamente consagrados na tradição europeia do teatro. Reenvia-nos tanto para Aristóteles como para Lessing: com o primeiro, para as problemáticas da escrita das peças de teatro e, com o segundo, no período moderno, para a análise dramática que leva à passagem do texto escrito para o palco.⁴ Retomo aqui as definições prévias introduzidas por Joseph Danan no início do seu ensaio *O que é a dramaturgia?*, no qual discute a efetiva complexidade da “função chamada *dramaturgia* (...) assim como a carga teórica e prática dessa noção” (2010:10), sublinhando seguidamente a globalização atual do termo, que muito se deve à “necessidade moderna da *dramaturgia* no segundo sentido [articulada] com uma hermenêutica” (id.:16).⁵

Hoje, verifica-se que o termo é utilizado no plural, falando-se de *dramaturgias* quer pela diversidade das escritas dos autores, quer pela multiplicidade dos objetos abrangidos pelo conceito.

No que diz respeito à escrita dramática contemporânea, Jean-Pierre Sarrazac apresenta o léxico do drama moderno e contemporâneo cuja elaboração coordenou como: “l’inventaire *succinct* des quelques mots-clefs qui devraient permettre aujourd’hui d’orienter une étude des dramaturgies⁶ modernes et contemporaines” (2005: 21). A forma idealizada do drama, enquanto modelo de referência, entrou em crise no contexto da invenção da encenação

⁴ Os agentes envolvidos nessa dupla aplicação do termo são o autor dramático e o dramaturgista ou *Dramaturg*, como é designado modernamente no modelo brechtiano.

⁵ Ver também Turner & K. Behrndt, *Dramaturgy and Performance* (2008), nomeadamente o capítulo I, “*What is Dramaturgy*”, pp.1737.

⁶ Sublinhado nosso.

e, sobretudo, da emergência de novas poéticas a partir dos anos 1880-1910, como o aponta Peter Szondi, abrindo portas para o experimentalismo e a inovação das primeiras vanguardas do séc. XX, até hoje. Nas dramaturgias atuais, a categoria da ação surge esvaziada ou fragmentada, a personagem apaga-se, a função do diálogo convencional, expressão dos conflitos, é remetida para a própria linguagem ou a palavra, perturbando profundamente a relação entre o palco e a sala.

No discurso crítico atual sobre as artes em geral, surge um uso alargado do conceito de dramaturgia sem vínculo com a presença de um texto. No teatro, mantendo-se operativo, estendeu-se a objetos que entram na composição do espetáculo como o corpo, a luz, o espaço, os materiais, os sons, etc., numa visão renovada das relações entre ficção e realidade. Assim, fala-se também de *dramaturgias*, se bem que por vezes o emprego do termo seja revelador de uma visão algo simplificada da função da dramaturgia, como o assinala Danan, precisamente por assentar num pressuposto pelo qual a dramaturgia é tida como uma função restrita à imposição de um sentido ou de uma orientação da obra. Danan afirma, pelo contrário: “(...) o que me parece frutuoso, é pôr em tensão elementos de significação, (...) e um material apresentado com o menos possível de sentido imposto” (2010: 80).

Tratar-se-á apenas de um novo uso do mesmo conceito, aplicado a novas práticas, hoje percebidas na sua singularidade? Ou terá sido um reconhecimento da singularidade dessas práticas o motor de uma revisão do conceito fora dos campos já consagrados da sua aplicação? Talvez a investigação futura venha a esclarecer este tipo de dúvidas, mas em todo o caso, apesar do distanciamento do teatro relativamente à premência do recurso ao texto, o termo mantém-se, sem dúvida, pelas provas dadas da sua pertinência em tudo o que toca à questão do sentido numa obra. De fato, mais do que uma mera tentativa (algo facilitadora) para recorrer a um termo já definido, na prática, é-lhe conferido um uso com maior abrangência, de modo a contribuir para a identificação do modo

como novas práticas artísticas alteraram a concepção do próprio espetáculo teatral, cujas componentes não textuais deixaram de estar *ao serviço* do texto e da encenação, e conquistaram uma autonomia agregadora do objeto artístico pela sua centralidade.

3. A *dramaturgia* no teatro de marionetas contemporâneo

3.1. O teatro de marionetas enquanto objeto de estudo

O que estudamos quando estudamos o teatro de marionetas? Qual será a importância dada à *dramaturgia* deste tipo de forma artística? Será que constitui uma vertente tão determinante aos olhos do investigador como o é no teatro de atores? O problema parece residir no estatuto do texto no teatro de marionetas, objeto algo esquecido por parte da investigação ou da crítica.

Verifica-se sem dificuldade que, além dos estudos históricos e (mais recentemente) antropológicos sobre a marioneta que continuam necessários como *dever de memória* patrimonial, algumas áreas de estudo são igualmente privilegiadas: a questão da relação ator-marionetista, que parece continuar a predominar e, associada a ela, a interrogação acerca da validade de um modelo escolar ou acadêmico de preparação técnico-artística específica do marionetista⁷; ou ainda a análise do lugar e da função crescente da componente plástica, sonora e visual própria do teatro de marionetas, articulada com outras artes, já consagradas. Os escritos com características ensaísticas acerca dessa arte, também são numerosos, excelentemente repertoriados por Didier Plassard, traduzem o interesse suscitado pela marioneta ao longo da História junto de escritores, filósofos ou artistas⁸.

Será útil recordar aqui que, ao conquistar um estatuto de objeto de estudo, o teatro de marionetas começou por ser apresentado pela

⁷ Ver BODSON, L., NICULESCU, M. e PEZIN, P. (dir.), *Passeurs et complices*, Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières, L'Entretemps, 2009. A obra foi publicada pelo IIM na ocasião dos 20 anos da sua escola (ESNAM).

⁸ PLASSARD, Didier. *Les Mains de Lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières: IIM, 1996.

via de problemáticas bastante semelhantes às aquelas que conotaram os primeiros passos dos investigadores de teatro nos anos 1970-80, preocupados em (re)definir a relação entre Literatura e Teatro, texto e representação. Na bibliografia mais decisiva para um novo olhar sobre a marioneta que se publicou nesse contexto, encontra-se a obra *Aspects of Puppet Theatre* (1988) na qual predomina, como é possível verificá-lo pelos textos reunidos nessa coletânea, uma temática recorrente: a da pertinência ou da justeza de uma percepção literária do teatro, neste caso do teatro de marionetas. A resposta surge reiteradamente ao longo dos capítulos: a marioneta é uma arte da cena.

O teatro de animação e as suas relações com outros campos artísticos é outra temática recorrente na investigação, naturalmente derivada da observação crítica da prática artística contemporânea. Desde a sua criação em 1988, a revista *Puck* definiu a relação entre a marioneta e as outras artes⁹ como o seu domínio temático privilegiado para a investigação e a divulgação de problemáticas centrais no teatro de marionetas. Também a revista *Móin-Móin* consagrou um número temático ao “Teatro de Formas animadas e suas relações com as outras artes”¹⁰. No texto de abertura podemos ler a propósito dos artigos aí reunidos que “comprovam que as fronteiras entre as artes, hoje, mais do que em qualquer outro momento da sua história, têm os seus limites cada vez menos definidos e se entrecruzam em teias complexas” (BELTRAME; MORETTI, 2008: 09).

A constatação feita a partir das práticas artísticas dominantes no teatro de marionetas contemporâneo não dispensa um aprofundamento da questão: em que termos se processa tal entrosamento? Jurkowski fala de metamorfoses (2008) para caracterizar as mudanças da (e na) marioneta no séc. XX, que nos levam a distinguir entre duas formas de teatro de marionetas: homogênea ou não contaminada por outros meios de expressão, e heterogênea

⁹ O título completo da revista *Puck* (publ. Institut International de la Marionnette) é: *PUCK. La marionnette et les autres arts*.

¹⁰ *Móin-Móin*, 5, 2008.

“na qual o boneco deixa de ser o elemento dominante” (2008: 08), mantendo apenas o estatuto de um elemento entre outros¹¹.

Quanto ao texto, a história do teatro de marionetas dá-nos conta de um repertório composto por uma grande variedade de *textos* – se bem que muitos dos que estão vinculados a formas antigas sejam de transmissão oral¹² –, sem pretensões a um estatuto literário, havendo outros que, pelo contrário, são marcados pela escrita erudita e assinados por autores do cânone.

Mas a dramaturgia dos textos e do espetáculo de marionetas propriamente dita raramente foi abordada enquanto tal, apesar de ter havido uma atenção recorrente à componente textual dos espetáculos, quer em termos negativos, com a desvalorização (e eventual censura) da componente verbal do teatro de marionetas, conotada com uma linguagem verbal medíocre ou temáticas inspiradas da vida quotidiana, quer em termos positivos, saudando as obras escritas para a marioneta por autores dramáticos consagrados¹³. Neste contexto, falar de dramaturgia do teatro de marionetas – no sentido que o termo tem tido no teatro de atores em que o ponto de partida será o texto –, é de fato pouco adequado e, dado à sua natureza qualitativamente irrelevante, o nosso objeto de estudo parece ter pouca pertinência.

Mas, na ausência de uma dramaturgia tradicional do teatro de marionetas, e tendo em conta a sua especificidade em termos teatrais e no que se tornou nas últimas décadas, uma vez liberto da sua condição de teatro para um público de crianças ou dito popular, recorreremos a uma aceção renovada do conceito de dramaturgia

¹¹ id., citado por Beltrame e Moretti, p. 9.

¹² É o caso do teatro dos Bonecos de Santo Aleixo, que atuavam na região do Alentejo, com um repertório que apenas foi fixado por escrito no fim do séc. XX, no momento em que o espólio passou a pertencer à companhia profissional de teatro do Cendrev (Évora) e publicado no âmbito de uma investigação académica. Ver ZURBACH, C., FERREIRA, J.A. e Seixas, P. *Autos, Passos e Bailinhos: os textos dos Bonecos de Santo Aleixo*, Évora: Casa do Sul/CHAIA/Cendrev, 2007.

¹³ Ver o estudo por JURKOWSKI, Henryk. *Écrivains et marionnettes. Quatre siècles de littérature dramatique*, IIM, Charleville-Mézières, 1991.

hoje, claramente vinculado à “revolução” que teve lugar no campo da marioneta a partir do início do séc. XX, encontrando-se na encruzilhada¹⁴ entre as artes, em contato com as artes plásticas e visuais, a dança, o teatro de atores e, hoje, o mundo inesgotável das imagens virtuais. Mas, ao integrar o chamado *teatro de atores*, a marioneta também se deparou com um desafio: as novas funções do texto e da dramaturgia assumidas nas formas do espetáculo contemporâneo.

3.2. O teatro de marionetas enquanto prática artística hoje

Em sintonia com o espaço que a marioneta passou a ocupar pouco a pouco desde finais do séc. XX no território das artes performativas, verifica-se que a focalização no contexto temporal denominado *contemporâneo*, caracteriza a maioria da bibliografia produzida num período mais recente pelos especialistas e pela crítica.

A questão foi abordada nesse sentido pela revista *Móin-Móin*, num volume temático que disponibilizou artigos de síntese esclarecedores, elaborados a partir de exemplos representativos da transformação das práticas artísticas de criadores nas últimas décadas. Para a abordagem das relações entre dramaturgia e teatro de animação, são de rever os artigos de Béatrice Picon-Vallin, que em boa hora recorda a filiação do *dito* contemporâneo com as vanguardas históricas do início do séc. XX (2007: 127-145) e de Penny Francis (2007: 149-162), cuja visão panorâmica permite destrinchar e identificar as grandes linhas da criação contemporânea no teatro de marionetas, que resultam de tais transformações em termos de criação teatral.

Outro exemplo é o estudo pioneiro por Henryk Jurkowski, que já referi aqui, que sintetiza a situação da marioneta em relação ao teatro nos termos seguintes: “*It seems that we are arriving at the point of being able to talk about a unity of approach for puppets’ and actor’s theatre*” (1988: 43). Se bem que nessa data tal unidade ainda não existisse, a situação alterou-se profundamente desde então. Uma prova pode ser

¹⁴ Brunella Eruli intitula o seu contributo na obra publicada pelo IIM sobre a Escola: “*À la croisée des chemins: la marionnette*”. Ver n.3, pp.63-73.

encontrada na revista de teatro *Théâtre/Public*, que em 2009 dedicou um número ao teatro de marionetas¹⁵ com um título significativo: “*La Marionnette? Traditions, croisements, décloisonnements*”, em que descreve o percurso histórico do teatro de marionetas, guindado da condição antiga de arte popular, social e politicamente comprometida a uma posição solidamente estabelecida nos debates estéticos da arte contemporânea. A última seção da revista reenvia-nos para a questão da dramaturgia no teatro de marionetas. Ultrapassando a problemática do texto no teatro de marionetas (popular ou erudito), trata as inúmeras facetas da *escrita* no caso da marioneta, considerada como objeto ora concreto, ora metafórico.

Nos espetáculos que foram escolhidos como exemplares de tendências atuais na dramaturgia do teatro de marionetas, duas questões emergem: quais são o lugar e a função de um trabalho dramático, com ou sem recurso a um texto preexistente, e quais as características do processo criativo patentes na obra finalizada, no que diz respeito ao ator e ao objeto / à marioneta? As respostas são tão diversas como as obras cuja leitura já não se fecha numa orientação preestabelecida, mas é remetida para a capacidade crítica ou imaginativa do público.

Na criação *A Cantora*, Igor Gandra, formado como bailarino e marionetista, deu ao conto de Kafka uma função central e estruturante para o espetáculo e a sua fábula (no sentido brechtiano), com um trabalho de dramaturgia que desenvolveu uma relação dialógica entre texto literário e teatro de objeto / de marioneta, num contexto em que o ator-marionetista surge como terceira componente do discurso da encenação: vê-se integrado no processo criativo enquanto objeto de pesquisa a definir na sua relação com a marioneta e consigo próprio. O texto de Kafka é uma das “quatro histórias” reunidas e publicadas em 1924 sob o título “Um artista da fome”, pouco tempo após a morte do autor, sendo considerado

¹⁵ Théâtre/Public. *La Marionnette? Traditions, croisements, décloisonnements*, 193, Genevilliers, Éditions de l’Amandier, 2009.

como um testamento deixado pelo autor. Nos projetos de Igor Gandra, a marioneta e o objeto, por um lado, e o ator e o corpo, por outro, ocupam o lugar central, mas no caso aqui descrito a escolha do texto e a invenção do espetáculo são processos inseparáveis: o espectador assiste ao processo de construção do discurso cênico pelo ator (podemos arriscar aqui a expressão de dramaturgia em ação) com os meios mínimos de que dispõe: o corpo, a voz, o movimento, o vestuário enquanto forma ou matéria. A fábula desenvolve-se em torno da interrogação deixada por Kafka: quais são o significado e a função da arte e do artista na sociedade? Nesse sentido, a consistência do conteúdo filosófico e metafórico do texto, adaptado para ser enunciado pelos atores em cena, é reforçada pelo despojamento do conjunto. Num espaço fabril devoluto, com luz de neon e sem cenário, o povo dos ratos e a cantora Josefina são confrontados, numa irremediável incompreensão recíproca. A própria matéria do espetáculo propõe ao espectador uma representação metafórica da relação que a tradição estabeleceu em termos antagônicos entre o espírito e a matéria, o puro e o impuro, etc., representada aqui na relação entre o ator e o seu corpo, a matéria, o objeto – peça de roupa, saco – que manipula e, finalmente, com a marioneta. Esta última acaba por surgir em cena a meio do espetáculo, trazida quase com alívio por cada ator, como se de um duplo ou de um filho se tratasse. Juntos formam o povo dos ratos, que se instala no espaço e invade o discurso, até que o objeto-marioneta é arrancado à força das mãos que o manipulam, remetido para a sua condição de matéria amorfa e, à vista do espectador, dobrado e guardado na mochila-adereço, objeto inseparável do ator-manipulador. No termo do espetáculo, o epílogo também é o desaparecimento inevitável de Josefina, artista que “terá direito à salvação que cabe aos grandes e que é ser esquecida tal como todos os seus irmãos”¹⁶. Nesse espetáculo, o trabalho dramatúrgico leva o espectador à escuta

¹⁶ KAFKA, Franz. *Josefina, a Cantora ou O povo dos ratos*, in *Contos* vol.1, Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 303-324, trad. J. M. Vieira Mendes, 2004, p.324.

de um texto denso, mas fortemente apoiado nas imagens visuais criadas pela matéria exposta em cena enquanto tal.

Contrariamente ao caso de *A Cantora*, a proposta a partir da qual o espetáculo *Frágil* se desenvolveu não partiu de nenhum texto prévio, apesar dos textos literários estarem largamente representados no elenco das criações de João Paulo Seara Cardoso (JPSC) para o Teatro de Marionetas do Porto.¹⁷ O cerne do espetáculo são os objetos que com as pessoas – atores e manipuladores – contracenam. Com efeito, ao termo de duas décadas de trabalho, *Frágil* ilustra o que podemos considerar como principal sustento dramaturgico para o trabalho do criador JPSC, ou seja, o confronto entre os atores e as marionetas como tema que deve ser exposto aos olhos do público. Assim, no espetáculo *Frágil*, que envolve três atores-marionetistas, várias marionetas de formato diverso e objetos como uma bicicleta que transporta pessoas e caixas de papelão, a ausência do texto revela outra dimensão do trabalho dramaturgico no teatro de marionetas contemporâneo, realçando a função hermenêutica que a dramaturgia pode assumir como apoio estruturante para uma narrativa, sem início nem fim, em que o objeto ganha vida e se transforma em pessoa, como diz o texto de apresentação do espetáculo¹⁸ *Frágil*, descrito como uma obra dominada pela imaginação e pelo princípio da metamorfose: “Uma coisa às vezes não é aquilo que ela é. Às vezes as coisas gostam de ser outras coisas, por exemplo, de serem como as pessoas. Gostam de se mexer, de rir, de gostar e de não gostar. As pessoas/coisas e as coisas/pessoas servem para contar histórias (num) mundo de histórias, coisas e pessoas, gerido pelas regras da imaginação”. Da história contada emerge o apontamento de uma quase improvável pequena história de amor entre duas coisas. Neste *frágil* guião narrativo, protagonizado pelas

¹⁷ Tal orientação de repertório inclui, por exemplo, *Nada ou o silêncio* de Beckett, *Wonderland*, reescrita de *Alice no País das Maravilhas*; *Macbeth* de Shakespeare, referido como “uma importante experiência de *teatro de texto*”, à semelhança das montagens das óperas escritas para marionetas por António José da Silva no séc. XVIII.

¹⁸ Teatro de Marionetas do Porto, Teatro de Belomonte, s/d.

coisas, a nossa existência enquanto pessoa torna-se incerta como a dos objetos que contracenam com os atores-manipuladores, numa atmosfera onírica criada pela intimidade do espaço organizado no palco com elementos cenográficos simples, biombos ou caixas, apoiado numa luz que cultiva a ideia do segredo ou do mistério. Uma atmosfera lúdica também, mais propícia talvez a interrogações mais profundas sobre o mistério das “coisas” inanimadas e, sobretudo, da própria vida humana.

Como vimos, a dramaturgia nesses dois espetáculos integra a especificidade formal e conceitual do teatro de marionetas contemporâneo, que tem no ator um cúmplice, mas também uma fonte de interrogações. De fato, numa relação próxima ou não com um texto escrito preexistente ao espetáculo, o trabalho dramatúrgico torna-se talvez mais necessário pela desestabilização do estatuto do marionetista – exposto como ator cuja corporalidade pode tornar-se apenas matéria equivalente, portanto, ao objeto-marioneta. Por sua vez, a marioneta interage com o manipulador no espetáculo, torna-se participante ativa na criação, e mostra que a sua condição mudou: afastando-se da sua formatação antropomórfica, pôde finalmente tornar-se objeto animado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BELTRAME, Valmor; MORETTI, Gilmar. O Teatro de Formas Animadas e as Outras Artes. In: *Móin-Móin n° 5. Teatro de Formas animadas e suas relações com as outras artes*. Jaraguá do Sul: Design Editora, 2008.
- CARVALHO, Paulo Eduardo e COSTA, Isabel Alves. *Teatro com marionetas*. Sinais de Cena, Lisboa, 4, pp.53-64, Dezembro de 2005.
- DANAN, Joseph. *O que é a dramaturgia?*. Évora: Editora Licorne, 2010.
- JURKOWSKI, Henryk. *Aspects of Puppet Theatre*. London: Puppet Centre Trust, 1988.

- Métamorphoses. La marionnette au XXe siècle*, Charleville-Mézières: L'Entretemps/Institut International de la Marionnette, 2008.
- PENNY, Francis. Do antigo ao moderno – percepções de uma espectadora. *Móin-Móin n° 4, Teatro de Formas Animadas Contemporâneo*. Jaraguá do Sul: Design Editora, 2007.
- PICON-VALLIN, Béatrice. Meyerhold e as Marionetas. *Móin-Móin n° 4, Teatro de Formas Animadas Contemporâneo*. Jaraguá do Sul: Design Editora, 2007.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval: Éditions Circé, 2005.
- TURNER, Cathy e BEHRNDT, Synne K.. *Dramaturgy and Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- ZSONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.



Dramaturgia, lenguaje..... acción.

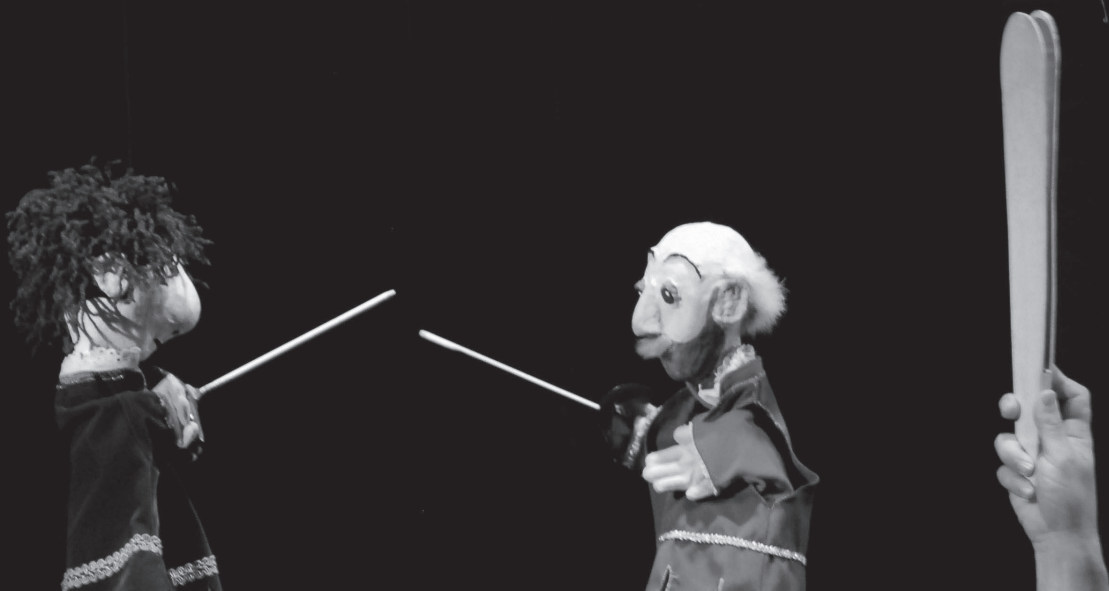
Miguel Oyarzún Perez
Teatro El Chonchón – Córdoba (Argentina)





PÁGINA 107: (acima) Espetáculo *Juan Romeo e Julieta Maria* (1999). Grupo El Chon Chon – Cordoba (Argentina) - Foto de Francisco Puñal Suárez. (abaixo) Espetáculo *Juan Romeo e Julieta Maria* (1999). Grupo El Chon Chon – Cordoba (Argentina) - Foto de Chan.

PÁGINA 108: Espetáculo *Juan Romeo e Julieta Maria* (1999). Grupo El Chon Chon – Cordoba (Argentina) - Foto de Chan.



Resúmen: Considero que el lenguaje de la acción en el teatro de títeres, es lo mas relevante. La dramaturgia debe nutrirse de la acción bien resuelta, clarificando los entendimientos del espectador. El hecho artístico estará resuelto para nacer y diseminarse por el teatro, el aula, la plaza y cualquier lugar imaginable donde se representen las obras de títeres.

Palabras-clave: Dramaturgia; “dramaticaturgia”; El Chónchon.

Abstract: I maintain that action is the most important language in puppet theatre. Dramaturgy must be fed with well resolved action, to clarify the spectator’s understanding. The artistic act is ready to be borne and disseminate to the theatre, the classroom, the public square and any place imaginable where puppet theatre is presented.

Keywords: Dramaturgy; “dramatictury”; El Chónchon.

¿Cuántas veces he perdido la cabeza?

Abordar este tema, el arte de representar la vida en el teatro, más aun con muñecos, no es nada fácil. Por eso, en este escrito me dejaré llevar por mis sentires, por mis vivencias dramatúrgicas en el arte de los títeres. Seguro que no coincidiré con algunos de mis colegas: eso es bueno. A la vez, sé que con otros estaremos de acuerdo, y también es bueno.

Desde que pisé por primera vez Brasil, durante el Canela 92, invitado por los hermanos Ubiratan e Tiaraju Carlos Gomes,

sentí el cariño de los bonequeiros, sentí que siempre volvería a trabajar ahí. Una de los “encargados” de que El Chonchón fuera integrándose a la movida brasileña es doña Magda Modesto, y lo mismo podemos decir de nuestros amigos de Sobrevento. Por eso, en una de las jornadas del 10° festival de formas animadas, allá en Jaraguá do Sul, me acerqué a mi amigo Níni Beltrame y le dije que sentía ganas de escribir para la revista *Móin-Móin*, que no soy bueno escribiendo, pero quería hacerlo. Níni rió y me dijo: “¡¡escribe!!” Entonces escribo:

El solo hecho de decir *dramaturgia titiritesca* es suplantar la palabra con una acción desbordante que el humano no pueda realizar, y que a su vez lo eleve a la magia de lo irreal.

Un muñeco bien parado, que realmente mire, se mueva, y resulte creíble, es dramaturgia: la palabra no basta ni suplantaré una acción poco convincente en el teatro de muñecos. Hay que buscar ese hecho curioso y plasmarlo en el lenguaje titiritesco.

Cuando era más joven, en Chile, no tenía muchas posibilidades de ver una representación de títeres, y las pocas que vi me cautivaron. El solo hecho de ver allí los títeres, que dependían de hilos, guantes, sombras, varillas y otros mecanismos, no reparaba en la dramaturgia. Ese aspecto no me interesaba en lo absoluto: bastante tenía con esos movimientos grotescos, esas escenografías y, por sobre todo, los titiriteros que guardaban, en esos tiempos, celosamente su magia.

Pero cuando a la edad de 11 años vi abrirse las primeras cortinas de un pequeño teatro de títeres de guante, empezó todo. Construimos títeres con mis hermanos, y otros me los regaló mi madre, también escribimos cuentos y nos fuimos a los centros barriales en busca del público. Más adelante abordaríamos las escuelas.

Nuestra dramaturgia se basaba en un 50% de improvisación. Eso significaba estar expuesto a cualquier error de léxico y de conocimiento, que corregíamos al terminar la función. A veces era demasiado tarde para los profesores que iban a corregir las palabras mal empleadas en la dramaturgia. Menos mal que yo era el único

que hablaba con faltas de ortografía o erraba en los sinónimos y antónimos, por así decir. Como animador, me caracterizaba por improvisar mucho, pero mi cabeza se iba agudizando cada vez más, para corregir en el momento algún desliz o impropio, vivía equivocándome con las palabras (hoy también), pero algo me preguntaba: “¿dijiste lo correcto?”, o a veces los ojos eruditos de mi hermano Manuel me advertían el error. En ese preciso momento “arreglaba” la palabra errada: tener un compañero que permanezca atento es en estos casos fundamental, y estar sumergido en el tema nos permite resolver agudamente un furcio. Voy a citar un ejemplo de dramaturgia espontánea, viva, que me gusta mucho, porque es contemporánea y nos hace reír cada vez que nos acordamos de semejante furcio escénico. Así, la denominaré “dramaticaturgia”.

Estando El Chonchón en un festival de Curitiba, los abuelos –otros personajes eruditos, ellos dos– don Samuel, el veterano que yo animo, le dice a su colega don Pepe Arraskaeta, abuelo que aviva mi compañero Carlos Piñero: “Me siento emocionado, me arrodillo, ¡¡beso la tierra que vio nacer al maestro Saramago...!!” Murmullos, risitas nerviosas en la sala. Claro: el público no sabe si es chiste lo que dijo el títere. Yo lo reparé antes de que terminaran de escapar los sonidos de esas letras, S A R A M A... (“¡¡¡nooo, que estoy diciendo, Diosss!!!”) Los ojos eruditos son ahora de Carlos, y el silencio cómplice de su personaje, a la espera de que por mí mismo saliese de esa equivocación, porque Carlos, al mirarme, sabe que yo sé que he errado la idea. En suma, el abuelo, con la serenidad de Stephen Mottram, cuando se ha equivocado mínimamente, claro, en el escenario, mira a don Pepe. Pausa teatral. Después le dice: “¡¿Qué?! ¿Acaso no puedo tener un amigo de apellido Saramago acá en Curitiba?” Y el público ríe fuerte, aplaude, pero yo sufro mi error, porque amo lo que escribe Saramago, porque sé de dónde es, y me siento un inútil. En eso consiste, para mí, la “dramaticaturgia”. Pero el resultado es bueno, y todavía mejor. Hay que sufrir un poquito. Mientras el público se lo pase bien, ¡¡¡vale!!!

Para seguir con la “dramaticaturgia”, si pensamos en asuntos

como la caída de una cabeza en escena, notaremos que atenta contra la dramaturgia de cualquier espectáculo, es una “puñalada en la espalda”. Como intérpretes, queremos que nos entierren ahí mismo; pero esto tiene una salvedad en los títeres: por dramática que sea la representación, el personaje debe seguir en escena, cosa que no puede hacer el actor de carne y hueso, si la solución viene con calma, confundiendo al público. “¿Es verdad, es parte de la dramaturgia?” llega a ser un guiño de humor, ingrediente que no se esperaban ni el público ni, tanto menos, los titiriteros, que una vez más han sufrido mucho, vale agregar. Errores de esa naturaleza hay que remediarlos con todo el temple, como juegan los niños. De otra forma, no se aporta al espectáculo. Y reitero: los títeres sí pueden solucionar “catástrofes” escénicas irreparables para otras modalidades escénicas, lo que fascina a los espectadores, porque es magia, porque el títere sigue vivo, sin cabeza.

Los espectáculos de calle son dinámicos por naturaleza, y con *calle* me refiero al trabajo en que tienes que pasar la gorra para vivir. Recién llegados a Buenos Aires con mi hermano Roberto, Rudy López y otros, representábamos una obrita típica de calle. Con guantes, como ahora. Eso no se ha perdido nunca, pero, como a veces pasa hasta en el jazz, le faltaba swing. Y nosotros nos dábamos cuenta por la cantidad de monedas que caía en la gorra. Un día, hacia el final de la obra, durante un duelo decisivo entre el malo y el bueno, en un giro mal hecho por el titiritero la cabeza de un títere voló hacia el público. Fue muy gracioso y la gorra ¡fantástica! Esa acción pasó a ser parte de la dramaturgia, porque resultaba titiritesca, especialmente al ser teatro de guante, técnica más expuesta a estos desaciertos; pero contábamos con una “salida” rápida, en condiciones de enmendar lo ocurrido.

Cómo nace la dramaturgia en nuestras puestas

Los títeres son la expresión artística más misteriosa del arte en general. La gente (por más “aislada” que esté del conocimiento) tiene una vaga idea de lo que ha oído o visto alguna vez, sabe que existe la

pintura, danzas, música, teatro, pero de títeres todavía encontramos en el público personas que nos comentan que nunca los habían visto.

La dramaturgia más específica del teatro de muñecos animados existe o se manifiesta cuando los personajes realizan acciones que nunca podrá ejecutar el actor humano. En nuestro tiempo creativo, ante una obra con un texto conocido, que ya forma parte del imaginario colectivo, seleccionamos las escenas como si estuviésemos creando un storyboard o un guión de comic; luego le damos estructura, igual que en el trabajo de puesta para los actores. Una vez dilucidada la idea de lo que queremos mostrar, la “destrozamos”, es decir, establecemos los distintos puntos donde se articulan las acciones que sólo pueden desarrollar los títeres, su lenguaje corporal imposible de realizar por un hombre o mujer, y en esta dramaturgia es fundamental la circunstancia de que sea sólo de los títeres, aun tomada de lo “real”, de un texto de teatro para actores humanos, que en esta oportunidad representarán figuras animadas por nosotros. Entonces empezamos a cambiar, a buscar la dramaturgia esquiva que tiene este género. Diría que es lo más difícil, para mí, suplantar el realismo con el accionar mágico que debe mostrar un personaje animado (en todos los sentidos y alcances del término), accionar e interpretar.

Trabajar con un texto como el de Shakespeare, en el caso de *Romeo y Julieta*, tantas veces interpretado en distintas disciplinas artísticas, nos hizo pensar en la diferencia, en cómo harían los títeres actores este complejo drama. Y con esa concepción de la anécdota relatada abordamos lo que hoy es conocido como la obra *Juanromeo y Julietamaría*.

Cuatro muñecos van a representar las distintas alternativas de la trama; es decir, interpretarán distintos roles. Y esa circunstancia se puede explicar o no. Nosotros la explicamos.

Empezamos con la pelea de espadas, escena que se basa en la acción física: el abuelo que interpreta a Tybaldo se niega a morir de una estocada, entonces los titiriteros se ven en la necesidad de usar la vieja palmeta para sacarlo y seguir con la obra. Luego aparecería

el balcón, uno de los ámbitos donde se interpretan los textos de Shakespeare traducidos por Neruda al español. En ese punto nos detuvimos, porque nacía la dramaturgia titiritesca, al superar una imposibilidad de los humanos.

Un balcón a ras del piso (proscenio). De abajo emerge Romeo, que sube una escala, mostrada previamente al espectador. Trepa para llegar al balcón, abraza a Julieta. Se retira la escalera.

Romeo sale caminando por el proscenio y Julieta le dice: “¡Estás flotando, Romeo...!” Hasta acá llega el marco aportado por el balcón, la consigna teatral. Romeo se da cuenta de que ha “roto” la consigna, el público, a la vez, repara en el equívoco, el director (en ese “teatro dentro del teatro” es otro títere) le grita en off: “¡¡¡improvisé!!!” ... Romeo no sabe qué hacer, y eso lo tiene que dejar en evidencia, mediante la animación, el titiritero. Una vez vuelto a sus cabales, Romeo dice: “¡Es el amor... (en ese momento el títere comienza a levitar)... es el amor, el que me hace volar...!” La escena está resuelta, y precisamente esa resolución es titiritesca. De lo contrario, para qué haríamos títeres si los muñecos se moviesen como actores humanos.

Romeo y Julieta presenta el amor prohibido de los adolescentes veroneses. No pueden faltar imágenes de ellos dos haciendo el amor, escena delicada, que también implica el riesgo de caer en lo burdo o chabacano. Para eso tomamos la famosa escena que Serguei Obraztsov hizo con sus manos para representar la relación íntima de dos amantes, y la fuimos modificando. Ante todo, respetamos su planteo: que se vieran desnudas las manos, y tuvimos siempre en mente la pregunta de cómo harían el amor los títeres... ¡¡¡hasta perder ellos también las cabezas!!! Es por eso que los amantes las pierden momentáneamente, para luego recuperarlas y salir volando de escena.

¿Cómo mueren los títeres?

Escena complicada para los títeres que han planteado desde el inicio una versión humorística de la obra de Shakespeare. Ni daga, ni venenos, ni armas de fuego: estábamos seguros de que no íbamos a usarlos. Es que significan un dolor de cabeza para los

titiriteros que están buscando la dramaturgia propia de sus figuras. Después de indagar cómo habrían de morir los títeres en el teatro, ahí estaban todos los muñecos, inertes, muertos sobre la mesa de trabajo. Claro: un títere deja de vivir cuando su animador retira su mano. Antes de comenzar con el ensayo, entramos al taller y los vimos a todos “muertos”, a la espera de nuestras manos para ser animados. Finalmente, así se resolvió el triste destino de los amantes.

Entonces nos pusimos a trabajar con la idea:

Romeo ve a Julieta y cree que está muerta, dice: “¡Ojos, miradla por última vez! ¡Brazos, abrazadla! ¡Labios, besadla por última vez...!” Carlos y yo consideramos que no era necesario decir este texto, porque la acción física es más intensa. Todo se dice en una pantomima, y el lenguaje primario del cuerpo, estés donde estés, Rusia, Japón, Congo o Chile, será entendible. En definitiva, ese es también un factor de la dramaturgia de los muñecos, estos pequeños seres de trapo que nos han hecho reír y ahora logran emocionarnos. Las palabras sobran en esa escena tan clásica y, en cierto modo, tan reconocible que permitía esa forma de alusión y concreción.

Romeo baja del proscenio a Julieta y cae tendido en el escenario, el animador retira lentamente su mano del traje del títere, el cual queda sin vida. Cuando despierta Julieta, ve a su amado y muere de pena, se deja caer sobre Romeo y el titiritero también saca su mano dejando inerte a la joven.

La acción en que las manos de los animadores dejan de dar vida a los títeres es actuación que se vale de los recursos titiritescos y de sus posibilidades ilimitadas.

Todo lo que está en el aire un títere lo debe atrapar, y esa es la responsabilidad de su animador: los equívocos, por sobre todas las cosas. No podemos dejar que nada pase desapercibido frente a nosotros, ni siquiera una polilla o mosca que ronde sobre las cabezas de los muñecos, porque eso el público lo está viendo, lo incomoda también, y agradece mucho cuando el titiritero incorpora el hecho real y lo hace partícipe de la fantasía, antes que tomarlo como una interferencia o desentenderse de él. Así se nutren la improvisación

y la dramaturgia en el teatro de títeres. Un director de teatro de muñecos tiene que advertir estos inesperados episodios que suelen suceder en los retablos de títeres, como un si fuese un DT de fútbol que se ve obligado a cambiar su táctica debido a que el rival le está arruinando su anhelada tarde de gloria. Es por eso que sostengo: directores, a trabajar desde el percance.

Ahora, cuando veo títeres espero con ansias la irrupción de la “dramaturgia titiritesca”, algo que me haga sentir la magia, el encanto, la sensación de que ese muñeco allí presente está vivo, y también la certeza, la constatación de que no pierde por ningún motivo su credibilidad, a tal punto de olvidarme de su animador, su condición de títere capaz de realizar (para mi disfrute) los disparates mas osados, los movimientos más grotescos, y sostener su continuidad en el escenario, tal vez sin decir texto alguno. Esa misma capacidad del títere le impide morir (ya no como Romeo, sino en el sentido de agotarse, anularse); hace que no pierda su mirada, su porte, su ritmo cardíaco; y, por sobre todo, darnos cuenta de que él sabe dónde está parado para actuar, y de que bajo ningún aspecto pretende imitar los comportamientos humanos, sino que, al contrario, se mofa de todo lo que está a su alcance (o bien fuera de su alcance: a veces le da igual), y nosotros somos su blanco predilecto.

Esto es para mí la dramaturgia titiritesca. Cuando este accionar está ausente en una puesta, es como cualquier otra forma de pifie o desafinación, como no poner el color preciso en una tela, trastabillar al dar un paso, ponerse nervioso y cometer furcios.

El verbo en el teatro de muñecos es muy difícil, riesgoso para los dramaturgos que si no se nutren de lo que es verdaderamente nuestro arte, y no lo hacen desde un comienzo, afrontarán un camino que se volverá ripioso. Hay quien argumenta que no hay una dramaturgia para el teatro de títeres. Sin embargo, puede adaptarse cualquier texto al teatro de muñecos, tan sólo hay que hacerlo desde la dramaturgia que le pertenece al títere, que únicamente él es capaz de poner en acto. Para los títeres es su tipo específico de acción la que lleva la “voz cantante” en la dramaturgia. Esto

depende de la animación, para que una escena nos transmita esa sensación de vida. Cualquier texto (por mucha riqueza que tenga) perderá su valor si el títere no entrega al espectador la información que queremos que este reciba para un mayor entendimiento, para que entre en el juego, en el lenguaje de los títeres. Dejaremos en claro que los muñecos no hacen teatro de actores, por lo siguiente: un texto demasiado largo, para un títere solo en escena, conlleva someterlo a una necesidad que va en contra de su naturaleza. Si no es acompañado por acciones titiritescas que sucesivamente suplanten, en partes, el texto dramático escrito, la regla no se cumple. A los espectadores (y acaso a los propios titiriteros) nos dará por bostezar y mirar el reloj. Esto siempre dependerá de la animación creíble, del movimiento corporal del muñeco, amalgama de lo real y de lo ficticio, como una bella metáfora para representar la vida.

Como espectador de teatro y cine he llegado a la conclusión de que huyo del naturalismo. Creo que tiene poco valor artístico, y si lo tiene no es de mi interés primario ver actores que me muestren la realidad inmediata, la crudeza y la maldad humana, porque ya las veo y las leo todos los días, lo oigo en el supermercado, al viajar en transporte público, en todas partes. Me gusta cuando el arte me muestra la realidad metafóricamente, me hace pensar más. Es que los escenarios están hechos para mostrar la vida, denunciar, alabar, y demás. Pero todo ello debe sostenerse como un hecho artístico, respecto del cual tú sabes que los actores, dramaturgos, escenógrafos, directores, y realizadores en general, han trabajado para plasmar la vida entre bastidores de madera y cortinados.

En fin, con esta idea, reseñada brevemente por escrito aquí, es como trabajo ante un texto para luego plasmarlo. Creo que la dramaturgia en el teatro de títeres está en los movimientos inverosímiles que se hacen reales, acciones que un animador debe saber comunicar al espectador, suplantar el verbo por lo gestual, las escenografías, fisonomías de los títeres: todo esto, y fundamentalmente estar muy despierto para salir airoso cuando la persistente dramaticaturgia se nos cruza en el camino, en el escenario.



Os sertões como máquina de guerra: dramaturgia e animação do espaço e dos materiais¹

José Da Costa

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO



¹ Agradeço a Osvaldo Gabrieli, a quem dedico este ensaio, por todas as informações gentilmente fornecidas sobre aspectos de seu trabalho em *Os sertões* e, ainda, pelas fotografias enviadas para publicação.



PÁGINA 118: Espetáculo *Os Sertões* (2005). Cena de Luta II (foto acima) e Cena de Luta I (foto abaixo). Teatro Oficina Uzyna Uzona. Direção de José Celso Martinez Corrêa. Foto de Osvaldo Gabrieli. (Apresentação no Teatro Volksbühne – Berlim).

PÁGINA 119: (acima) Espetáculo *Os Sertões* (2006 - 2007). Cena de Luta II - IV Expedição. Teatro Oficina Uzyna Uzona. Direção de José Celso Martinez Corrêa. Foto de Osvaldo Gabrieli. (abaixo) Espetáculo *Os Sertões* (2003). Cena de Homem II - A Criação de Canudos. Teatro Oficina Uzyna Uzona. Direção de José Celso Martinez Corrêa. Foto de Osvaldo Gabrieli.



Resumo: O artigo examina a construção dramática e cênica do ciclo *Os sertões*, dirigido por José Celso Martinez Corrêa e realizado no Teatro Oficina a partir do livro de Euclides da Cunha. A abordagem dá especial atenção ao trabalho do Cenógrafo e Diretor de Arte Osvaldo Gabrieli, examinando os materiais utilizados na cena e as formas de usá-los, em associação com a arquitetura do teatro e com os modos coletivos de atuação.

Palavras-chaves: Teatro contemporâneo; Teatro Oficina; Osvaldo Gabrieli.

Abstract: The article examines the dramatic construction and stage direction of the *Os sertões* cycle directed by José Celso Martinez Corrêa, leader of the company Teatro Oficina based on an adaptation of the novel by Euclides da Cunha. Special attention is given to the work of scenographer and art director Osvaldo Gabrieli, examining the materials used in the scene, the way they were used and their relation to the architecture of the theatre and the collective modes of acting.

Keywords: Contemporary theatre; Teatro Oficina; Osvaldo Gabrieli.

Em seu livro *Os sertões*, Euclides da Cunha se dedica, no final da sessão III do capítulo *A luta*, a analisar um princípio que anima a vegetação sertaneja conhecida como caatingas. Esse princípio é o que dota as caatingas de subjetividade. Elas tomam partido nos enfrentamentos entre os soldados do Exército Nacional republicano e os sertanejos pobres seguidores do líder religioso popular Antônio Conselheiro. No trecho que recebe o título *A guerra das caatingas*, o autor afirma que essas últimas

“(...) são um aliado incorruptível do sertanejo em revolta. Entram também de certo modo na luta. Armam-se para o combate; agriDEM. Trançam-se, impenetráveis, ante o forasteiro, mas abrem-se em trilhas multívias, para o matuto que ali nasceu e cresceu” (CUNHA, 2001: 357).

Nesse instante de seu extenso relato, o escritor está tratando do avanço da segunda expedição, que integra um conjunto de mais três, organizadas as quatro, sucessivamente, contra o Arraial de Canudos, sede do agrupamento populacional que ali se estabelece sob o comando de Conselheiro no final do século XIX e que é visto como capaz de desestabilizar o governo republicano, em prol de um suposto projeto articulado de restauração da monarquia. Lembre-se que o conjunto de ataques a Canudos se dá entre os anos de 1896 e 1897, menos de uma década após a Proclamação da República, em 1889. Cada uma das expedições militares enfrentou, conforme relata Euclides da Cunha em seu livro, uma série muito variada de dificuldades, em boa medida por não levar em conta o grande conhecimento que os sertanejos tinham do ambiente natural em que viviam. Para representar o nível e os efeitos desse conhecimento, o proveito que dele tiram os sertanejos resistentes às tropas do Exército, Euclides, em sua escrita, lança mão, dentre outros, do recurso narrativo que referi acima, pelo qual atribui à vegetação a capacidade de assumir um dos lados no interior da batalha em curso. As caatingas se trançam e se tornam impenetráveis para os soldados, enquanto abrem inúmeras trilhas favoráveis às ágeis evoluções dos guerrilheiros canudenses.

Os espectadores do espetáculo *A luta I*, quarta das cinco peças que compõem o ciclo *Os sertões* do Teatro Oficina (tendo sido exibidas entre os anos de 2002 e 2007, todas dirigidas por José Celso Martinez Corrêa), veem, em certo momento, que os soldados iniciam um deslocamento por terra. Nesse momento, é projetado, sobre os telões dispostos no teatro, vídeo mostrando movimentos de tropas que lembram as do exército nazista na Segunda Guerra Mundial. Essa sequência é logo substituída, no telão, pela imagem de

galhos secos e retorcidos, lembrando a vegetação típica dos sertões áridos do norte e nordeste do país. Simultaneamente, começamos a ver, no palco-pista, mulheres vestidas com uma roupa de malha aderente ao corpo e cuja cor lembra areia ou terra pardacenta. É o mesmo figurino que predomina nos coros dos atores e atrizes durante o primeiro espetáculo do ciclo, *A terra*, no qual se representa fundamentalmente as vegetações, os ambientes, os ventos, os rios e as condições topográficas das regiões áridas conhecidas como sertões. As mulheres, feitas terra árida e caatinga, seguram grandes pedaços de pau, ou melhor, galhos secos e tortuosos. A representação da caatinga se concretiza, assim, tanto nos telões, quanto ao longo do palco-pista ou palco-passarela característico do Teatro Oficina.

Em sua marcha em meio à caatinga, os soldados são surpreendidos por tiros esparsos e regulares, disparados pelos sertanejos. Respondem com uma descarga pesada, utilizando-se de suas armas individuais (espécies de metralhadoras) nas direções de que vêm os tiros persistentes dos revoltosos. A banda de músicos colabora decisivamente, por meio dos sons da percussão, com a materialização das rítmicas diferenciadas de tiros dos revoltosos e de disparos da tropa, como o faz, de resto, acompanhando e ajudando musicalmente a concretizar blocos de sensações consistentes nos diversos episódios, ao longo do desdobramento narrativo do argumento. O grupo das mulheres – segurando os grandes pedaços de pau retorcidos e de cor esbranquiçada, material com o qual as atrizes animam a representação das caatingas no interior do confronto – faz os soldados caírem, se machucarem, rasgando suas fardas, retirando-lhes suas armas e os deixando perdidos e desequilibrados. É assim que se configura em cena a situação coletiva dos combatentes do Exército Nacional, que começam enfrentando as caatingas como se se tratasse de matéria viva, mas passiva, surpreendendo-se, entretanto, com uma espécie de alma bravia e de vontade própria assumidas, conforme a escrita euclidiana, por essa vegetação desprovida, a princípio, de quaisquer sinais de vitalidade ou de exuberância.

Em cena, percebemos agrupamentos específicos e diferen-

ciados: o coro das caatingas, o dos soldados e o dos guerrilheiros sertanejos invisíveis aos militares. Esses últimos não chegam, de fato, a distinguir de onde exatamente agem seus inimigos fatais. Os disciplinados soldados atuam, nas peças do ciclo, segundo lógicas e pressupostos genéricos e apriorísticos. Já os revoltosos, fortemente integrados ao ambiente, respondem aos eventos particulares do contexto que se apresenta. Militares e sertanejos constituem, em seus esforços, o que se pode chamar de agenciamentos maquínicos diferenciados, associados a modos de subjetivação (i.e., de sentir e entender a realidade, de nela agir, de criar alianças etc.) singulares, mas extra-individuais, modos de subjetivação esses caracterizados, no caso dos militares, pela incapacidade de lidar com as circunstâncias locais e com os múltiplos fatores do acaso. Os soldados em seus deslocamentos cênicos configuram, de fato, um modo particular de operação que poderíamos chamar de linear (mais ou menos unívoco e unidirecional), distinguindo-o, assim, do modo de subjetivação rizomático (múltiplo, maleável, não hierárquico, não regularizado, ainda que expressando um programa próprio e imanente de desejo) assumido pelas ações e pelos movimentos coletivos e individuais dos sertanejos, bem como das plantas localizadas nas terras áridas dos sertões e do conjunto de fatores ambientais, de elementos sócio-culturais que integram o móvel sertanejo geral (que é também um móvel de resistência, móvel guerreiro ou guerrilheiro), sempre múltiplo, no interior da guerra que se encena².

Mas nos dois casos, tanto no dos soldados, quanto no dos sertanejos, as diferentes subjetivações se associam, ao longo das peças do ciclo *Os sertões*, com os objetos, as armas, os materiais diferenciados que são manipulados e animados a cada instante por cada um dos grupos. Para ampliar a noção desses grupos para além de conjuntos humanos, poderíamos falar de móveis gerais, como já foi

² Inspiro-me aqui, para tratar dos modos de subjetivação, na reflexão de alguns poucos pensadores. Seguem algumas referências bibliográficas: DELEUZE, GUATARRI: 1966; GUATARRI, ROLNIK: 2008; FOUCAULT: 2005; PELBART:2003.

feito acima em relação ao que foi chamado de móvel sertanejo geral. Da mesma forma, há, então, um móvel militar geral. As subjetivações (modos de acionamento das sensações e da sensibilidade, formas de conhecimento e sentidos de pertencimento) e os agenciamentos (modos distintos de operar as forças e os objetos no mundo, de gerar e gerir impulsos, mudanças, desconfiguração e reconfiguração nos estados anteriores de equilíbrio) são fundamentalmente coletivos (corais) e se organizam em grande medida por meio do uso compartilhado dos materiais (tecidos, tubos, estruturas de ferro, etc.) e dos recursos cenográfico-espaciais dispostos no edifício (janelas, varandas, corredores, galerias, passagem subterrânea, etc.).

É precisamente no ato de manipular os materiais (como, por exemplo, os pedaços tortuosos de pau no caso da Guerra das Caa-tingas), de animá-los e, assim, animarem-se determinadas imagens, representações, sensações, bem como no ato de, por assim dizer, se animar o próprio espaço, por meio da circulação dos objetos, dos elementos cenográfico-esculturais, dos grupos de atores e atrizes (na horizontalidade e na verticalidade do espaço cênico), que os agenciamentos maquínicos coletivos se operam. Quando faço menção à verticalidade e horizontalidade de circulação, estou me referindo aos diversos modos de se deslocarem elementos cenográfico-esculturais e às várias formas de subirem e descerem materiais por meio de mecanismos específicos (estruturas de roldanas, de motores, etc.) ou por meio da manipulação dos atores, tendo em mente ainda o trânsito intenso dos próprios intérpretes escalando, em vários momentos, a estrutura de ferro, galerias com grande agilidade e de alto a baixo. Fundamentalmente, não se trata, nas peças do ciclo, da interação humana e intersubjetiva tradicional do drama, mas da subjetivação produzida no ambiente e por meio do ambiente em que se encontram pessoas, instrumentos musicais, sons, projeções de imagens, materiais manipulados e animados (grandes tecidos, plásticos, tubos, etc.) e dispositivos cenográficos de vários tipos (esculturais, de intervenção arquitetônica, etc.). A dimensão maquínica dos agenciamentos se refere, então, em grande medida,

aos diferentes móveis específicos (objetos, materiais, atores e atrizes; bem como desejos, impulsos e convicções particulares associados aos diferentes episódios da narrativa). Se os móveis gerais dizem respeito a traços mais amplos de natureza ou de qualidade, traços definidores de grandes campos: o campo estatal-militar e o campo guerreiro-sertanejo, os móveis específicos têm função e circunscrição mais definida e pontual no enredo das peças. Além dessas duas categorias do que estou chamando, permitindo-me certa liberdade vocabular, de móveis para falar de tudo o que se move fisicamente e no âmbito sensível-espiritual (das subjetivações e do desejo), a dimensão maquínica dos agenciamentos se refere também aos diversos tipos de movimento propriamente ditos (a cada vez simultaneamente físicos e espirituais, objetivos e imaginários, materiais e sensíveis, concretos e virtuais) e de trajetória efetiva (mais ou menos linear ou multi-direcionado) que os vários móveis específicos desenham no espaço e no tempo do evento teatral, no qual os espectadores se inserem como observadores-participantes que afetam e são afetados a cada instante.

O ciclo de peças do Teatro Oficina realizadas a partir de *Os sertões* contou com uma equipe muito numerosa e com colaboradores diferentes para cada uma das áreas da criação (música, vídeo, dramaturgia, figurinos, cenografia, etc.), nos diferentes espetáculos. Neste artigo, estou interessado especialmente em destacar a colaboração que Osvaldo Gabrieli fornece como diretor de arte e como cenógrafo dos três espetáculos finais (*O homem II*, *A luta I* e *A luta II*) do ciclo euclidiano do Oficina. É, portanto, em razão do foco priorizado neste texto, que os meus exemplos de cenas são extraídos especificamente das três últimas peças do ciclo. É nelas que busco e recorto certos materiais cênicos e formas de utilizá-los, certos objetos esculturais, determinados dispositivos cenográficos mais ou menos complexos. É no interior dos mesmos espetáculos que seleciono formas de utilização do edifício teatral que testemunham determinadas intervenções arquitetônicas realizadas pelo cenógrafo.

No trabalho radical e multifacetado de Osvaldo Gabrieli, bus-

co os elementos que me permitam compreender todo o programa criativo de *Os sertões* como uma máquina de guerra e como um conjunto de agenciamentos maquínicos, envolvendo modos distintos de subjetivação. Penso, de fato, que a colaboração de Gabrieli a partir de certo momento do processo de criação do ciclo, com a construção dos espetáculos finais e com a retomada (remontagem) dos trabalhos criados antes da inserção do cenógrafo, penso, repito, que essa colaboração foi crucial no aprofundamento do agenciamento múltiplo e extra-humano que José Celso Martinez Corrêa e sua equipe do teatro Oficina quiseram operar como princípio nuclear de ativação criadora no projeto *Os sertões*.

A atenção que dou à manipulação dos diferentes materiais e elementos de cena – objetos portáteis; aparatos móveis de pequeno porte; esculturas também móveis, mas de escala mais avantajada, de maior peso e complexidade estrutural ou funcional –, isto é, a atenção dada a essa manipulação dos elementos e dos materiais, entendida como animação de formas é decorrente, em primeiro lugar, do modo específico pelo qual percebo o ciclo *Os sertões*: como experiência fundamental com e dos materiais, como experimentação sensível no e do espaço. Penso, de fato, que não é possível entender a construção dramatúrgica do ciclo separadamente da espessura do espaço e da experiência que nele se dá.

Além da dimensão construtiva, de caráter material, que a criação dramatúrgica assume no projeto do ciclo, o sentido de animação de objetos, de animação de materiais e do próprio espaço, em conjunção com a criação dramatúrgica, é destacado aqui também em decorrência de outro aspecto. Sendo Osvaldo Gabrieli, como criador teatral, alguém fortemente ligado ao que se chama de teatro de bonecos ou de teatro de formas animadas, em uma vertente contemporânea e experimental dessa prática, como a trabalhada em seu Grupo XPTO, sediado na cidade de São Paulo, é perceptível que muitos dos procedimentos do campo do teatro de animação foram tomados de empréstimo e forneceram algumas das estruturas criativas fundamentais para o projeto de teatralização

de *Os sertões*. Projeto esse que é vivido como máquina de guerra³, como dispositivo complexo e intensivo de invenção, de produção de singularidade, de promoção de diferença, de resistência à homogeneização colonizadora da sensibilidade. É esse projeto cultural amplo que é acionado por meio da complexa estrutura teatral do ciclo *Os sertões* do Teatro Oficina.

Ao insistir aqui em expressões como “agenciamentos maquínicos e coletivos” tenho uma inspiração direta em Deleuze e Guatarri, que diferenciam os exércitos daquilo que chamam de máquinas de guerra. Os primeiros são vistos como instrumentos do aparelho de Estado. Diferentemente, a máquina de guerra é associada pelos autores aos bandos nômades, às alianças momentâneas e externas ao cálculo estatal de constituição e de manutenção de órgãos permanentes de poder. A máquina de guerra está ligada aos modos de produção de singularidades, à diferenciação permanente, ao movimento ininterrupto, à passagem, isto é, ao devir. Já os aparelhos de Estado (e, dentro desses aparelhos, os seus vários órgãos, como os exércitos, mas também, poderíamos acrescentar, a escola, a instituição religiosa, o aparelho judiciário, os partidos políticos, as instituições de cultura, de arte e de lazer, etc.) estabelecem a ordem, a homogeneidade, a regularidade, a fixação de padrões e de lugares para as pessoas e para os objetos. Os aparelhos de Estado colonizam os corpos, enquanto os guerreiros das máquinas de guerra desconhecem as regras que buscam capturá-los em organizações fixas (DELEUZE, GUATTARI: 1966).

Em *A luta I*, há uma cena, anterior à da guerra das caatingas, na qual os atores e atrizes portam grandes galhos repletos de folhagens de diversos tipos. Grande parte desses galhos carregados de folhas é distribuída para os espectadores. A cena teatraliza a situação em que os soldados da Primeira Expedição contra Canudos foram surpre-

³ Devo a Gabrieli ter-me lembrado o quanto a noção de máquina de guerra foi usada pelo diretor José Celso Martinez Corrêa como importante fator de estímulo à equipe, durante o processo criativo de *Os sertões*.

endidos, à noite, enquanto dormiam, pela chegada dos guerreiros canudenses. As folhas e galhos configuram uma citação dramaturgica à floresta que anda no final da peça Macbeth de Shakespeare. Na tragédia shakespeariana, o deslocamento da floresta prenuncia a máquina de guerra, podemos dizer, que se move contra o poder de Estado, contra o acúmulo e a fixação do poder operados pelo soberano impostor. Mas, na peça do Teatro Oficina, essa breve citação é parte da operação maquínica pela qual se anima a reação da multidão de seguidores de Antônio Conselheiro aos soldados desavisados, ingênuos em sua confiança no organismo estatal que é o Exército, em sua confiança nos preparativos táticos e nos saberes estratégicos de que partem.

A multidão pode ser vista como extra-humana ou como trans-humana, conforme a cena das caatingas antes mencionada. Do ponto de vista teatral, o que ocorre na cena da floresta que anda é a configuração de um signo de dupla validade. No interior do enunciado narrativo, trata-se de um subterfúgio para a ocultação do avanço dos rebeldes nas sombras da noite. Mas, para fora do âmbito narrativo, a cena é máquina de guerra feroz contra a forma dramática tradicional. Ela opera uma supressão relativa da importância do rosto individual dos personagens dramáticos ortodoxos e substitui esses últimos por corpos coletivos compostos por homens, mulheres, crianças, folhas, galhos, sons, etc. É essa perspectiva de uma subjetivação trans-humana, transfiguradora da análise humanista a que se prende a forma dramática, que a floresta que anda reforça e anima, com a participação dos espectadores adensando, festiva e carnavalescamente, a multidão, coral dos alegres intérpretes e manipulando os mesmos materiais que eles (galhos, folhas grandes como as de bananeiras e outras folhagens de que dispõem).

A máquina de guerra e a multidão são também redes, rizomas, cipoais, tramas mais ou menos apertadas, labirintos desafiadores não só para os soldados do Exército Nacional, mas também para os espectadores em sua tarefa de desenovelar fios distintos: aquele do relato euclidiano, o do tempo festivo e carnavalesco do Teatro

Oficina e, ainda, a linha tortuosa e multidirecional da máquina de guerra que se faz no evento teatral. Máquina essa que a companhia parece querer acionar a todo instante em contraposição aos modos normatizados da forma dramática ortodoxa, aos consensos gerais sobre os formatos espetaculares viáveis, à submissão da criação pela instituição teatral, pelos pressupostos sobre viabilidade econômica, sobre duração aceitável dos espetáculos, etc. As linhas do novelo necessitam a todo instante ser separadas entre si e rejuntadas rapidamente, segundo estímulos imprevistos, sensações que se acumulam, e não conforme o estatuto de uma racionalidade estrita, sob a forma única de um enredo a ser bem entendido em sua causalidade lógica e cronológica.

Há, no espetáculo *A luta II*, um momento em que se encena a marcha da primeira das duas colunas militares de que se compõe a Quarta Expedição organizada contra Canudos. No relato euclidiano, estamos ainda na fase inicial do longo trecho dedicado a essa última expedição. Nesse momento, o ânimo dos soldados não fora ainda alquebrado pelos sucessivos enfrentamentos com o ambiente sertanejo e com os guerrilheiros canudenses. Em sua marcha otimista, a primeira coluna passará pela localidade conhecida como Juetê. Recorrendo a uma longa citação de texto escrito pelo engenheiro militar Siqueira de Menezes, que estivera acompanhando o Exército, Euclides trata das cunanãs, vegetação encontrada pelos soldados e que lhes cria dificuldades diversas. As cunanãs são descritas na citação de Siqueira de Menezes como uma “espécie de cipó com aspecto arborecente”, que se espalha pelo chão, estendendo suas folhas cilíndricas, formando “um enorme polvo de milhões de antenas (...), cobrindo, não raras vezes, considerável superfície do solo”. Trata-se de “labirinto de nova espécie”, considerando aqueles já enfrentados pelas expedições anteriores, e de “vegetação traiçoeira”, como o são igualmente as caatingas. As cunanãs, que se espalhavam ao longo de muitos quilômetros do terreno a ser vencido pelos soldados, tiveram que ser por eles guerreadas (MENEZES *apud* CUNHA, 2001: 528-9).

Na cena das cunanãs, o roteiro dramatúrgico de *A luta II*, apresenta fala coral atribuída à “Caatinga Espinhenta e Feroz do Juetê”. A rubrica que introduz a fala cantada, do coro formado por meninas, indica que elas estarão “protegendo o Touro que está nos labirintos das Cunanãs, que como polvos do mar, começam a se desenrolar – Labirinto de luz, de matéria luminosa, a ser abatido”. Logo depois, outra rubrica prescreve que as “Cunanãs vegetam suicidas como um polvo de antenas acendidas”⁴. Gabrieli constrói as cunanãs com grandes tubos que lembram borrachas. Esses tubos são muito adereçados artesanalmente, aparentando uma crosta de matéria que se acumula em sua superfície, e têm uma fonte luminosa por dentro, refratando uma luz avermelhada. As meninas da parte mirim do elenco manipulam essas borrachas (ou tubos) e as espalham do palco em direção às galerias dos espectadores, enquanto cantam na condição de cunanãs. Sua voz de crianças, a melodia que entoam, as borrachas (grandes tubos) reluzentes que manipulam e que fazem chegar aos espectadores, todos esses elementos, enfim, animam e materializam a representação das cunanãs, até que elas sejam, finalmente, abatidas pelos militares, quando a fonte luminosa interna aos tubos se apaga. Nem na guerra das caatingas e nem na cena das cunanãs o trabalho das atrizes é o de representarem personagens dramáticas, mas fundamentalmente o de manipularem e animarem, de forma compartilhada, certos materiais.

Em determinada cena de *O homem II*, o oceano é um imenso plástico muito fino e transparente que se manipula do alto das galerias superiores e chega até o chão do palco-pista, enquanto os telões projetam imagens de águas e ondas do mar. Mas o importante no plástico-mar não é a representação mimética estrita do mar, mas é a sensação que o material provoca ao ser movido, é o ar que ele desloca, é a imensidão oceânica que ele constitui

⁴ Opto por não mencionar página do roteiro porque cito a partir de arquivo digital fornecido pela equipe do Teatro Oficina, à qual agradeço a gentileza de atender sempre às minhas solicitações de documentos e informações.

descerrando, em sua transparência em frente aos espectadores nas galerias e por toda a extensa faixa em que essas últimas se estendem, a experiência do atravessamento do olhar, do ver para além do imediato, do local e do familiar.

Se a verticalidade espacial e a transparência dos grandes atravessamentos de horizontes – por meio da projeção do desejo e da visão – são trabalhadas aí, ocorre, em uma cena de *A luta II*, que um tecido azul opaco cobre toda a extensão horizontal do palco-pista, sendo um lago no qual submerge o mundo e em cuja profundidade aparece uma espécie de figura feminina mitológica. Sob o tecido esvoaçante (ao qual os atores-manipuladores imprimem movimento, segurando-lhe as extremidades), uma figura que é meio sereia, uma entidade da água doce (a atriz Anna Guilhermina), dança sensualmente sua nudez em movimentos curvilíneos. Uma luminosidade azulada banha o espaço em sua totalidade. Estamos submersos, mas a leve dança da atriz-sereia sensual e amigável, ao fundo das águas, traz, no interior da narrativa cênica e da máquina de guerra teatral, a esperança de renovação e de que possam emergir novas possibilidades de amizade, afeto e sociabilidade. Se o plástico transparente na vertical anima a sensação de horizonte que se descortina à frente, o tecido opaco de cor azul no palco-pista constitui uma espécie de infinito para baixo, o fundo dos rios e dos lagos, os mistérios profundos que aí se podem guardar e a esperança de que cantos de inspiração do novo sejam inesperadamente entoados por vozes que se encontram submersas.

Porém, os materiais manipulados pelos atores não são apenas tecidos, plásticos e borrachas. Não são apenas materiais moles, maleáveis e leves. Os canhões dirigidos pelos soldados são construídos com ferro, dão a sensação de aço muito pesado e são compostos formalmente por duas grandes rodas laterais e um cano que representa o local de onde se expellem os disparos. As duas rodas são presas entre si por uma barra cilíndrica. O ator que manipula a estrutura pode estar preso a ela e suspenso atrás dela, empurrando esse objeto escultural móvel, por meio dos impulsos que dá em seu

próprio corpo, mas, pode também, de pé, impulsionar a escultura-canhão apenas segurando-a com as mãos e caminhando sobre o chão enquanto a empurra à sua frente. Esteja colado ao canhão ou diante dele, é o intérprete-manipulador que dá o impulso para que a estrutura se locomova. Nos dois casos de manipulação do objeto, o ator se integra ao canhão para animá-lo. O intérprete-manipulador se torna dois: o soldado que dirige a máquina e a própria máquina que ele anima, vestindo-se com ela, por assim dizer. O falo do soldado-canhão é o cano de disparos da arma. Os movimentos dos canhões sobre o chão produzem um som metálico.

Além desse som devido ao atrito das rodas da estrutura móvel contra o solo, há também, em vários momentos, a manipulação ruidosa de correntes pelos atores que animam outras esculturas semelhantes à forma do canhão: as metralhadoras móveis. Os dois tipos de armas cenográficas têm o mesmo desenho geral: as duas rodas; o tubo que as liga; o cano grande que é o canal dos disparos e é também alusão fálica, no caso do canhão; canos de menor diâmetro no caso das metralhadoras móveis, que têm tamanho menor que o dos canhões. Somente as metralhadoras dispõem de correntes que produzem sons metálicos característicos ao serem manipuladas. Os efeitos expressivos dos aparatos canhão e metralhadora – em suas duas formas básicas assemelhadas e em seu conjunto de estrutura escultural em ferro, de funcionamento operado pelo intérprete, de sons produzidos pelas rodas ou pelas correntes – se completam com os outros elementos da máquina teatral global, como, por exemplo, aqueles fatores acionados pela orquestra de músicos, e nesse caso específico, destacadamente, pela percussão. Quer dizer, os objetos cenográficos representativos do Exército, como parte do aparelho de Estado (na ordem do enunciado narrativo-ficcional, i.e., da ação representada), são, no plano maior do projeto artístico (e do processo de enunciação, i.e., da ação de representar), absorvidos pela máquina de guerra teatral mais ampla com a qual está envolvido o conjunto dos artistas e também dos espectadores. Máquina de guerra teatral e cultural essa à qual, para além da dimensão

mimético-representacional e narrativa propriamente dita, servem todos os móveis, objetos e materiais manipulados em cena.

Outras estruturas de maior tamanho que a dos canhões e metralhadoras, de maior peso e densidade que esses últimos, aparecem e são manipuladas em cena. Uma delas é o grande tanque de nome “Whitworth de 32”, que é utilizado pela Primeira Coluna (um dos dois grandes grupamentos de tropas) da Quarta Expedição, cujo percurso é teatralizado no último espetáculo do ciclo. Osvaldo Gabrieli constrói a 32 (como é chamada a arma monstruosa pelos militares no espetáculo) com a forma de esfera feita em ferro e em proporções gigantescas. Essa escultura móvel – ainda que pesada, lenta e, portanto, de mobilidade menor do que a dos canhões e metralhadoras a que me referi acima – é levada para dentro da cena desde a porta do teatro. Seu deslocamento é feito por um conjunto de atores responsáveis por fazer a estrutura mover-se, trazendo-a do lado de fora do edifício.

No alto da esfera e em posição centralizada aparece uma atriz que fala como sendo o próprio tanque-canhão. É ela que atira. Ela vive e anima o canhão, habitando-o e dando a ele sua voz. As características pessoais da atriz também são valorizadas na concretização da imagem da 32. A atriz é muito loura, é uma mulher de rosto forte, de grande presença cênica, de rosto e sorriso largos e de seios grandes, que ficam desnudos na cena. A esfera é vazada e se constitui como uma trama de barras de ferro. A rubrica do quadro intitulado “Entra a 32” refere-se à grande escultura de ferro do seguinte modo: “a withworth eletric sound, uma máquina-atriz que fala sons microfonados, um globo da morte”. Trata-se de arma descrita por Euclides da Cunha como tendo o peso de mil e setecentos quilos e que gera inúmeras dificuldades à necessária agilidade das tropas. Euclides é muito crítico em relação à opção de utilização de um tanque que se mostra totalmente inadequado para o terreno e que seria antes uma arma para ficar estacionada defendendo as fortalezas nas costas litorâneas do país, ou seja, na região limítrofe externa. A grande arma importada deveria servir

para proteger o interior do país de eventuais ataques vindos de fora. Mas ela, que é importada de países ricos com essa finalidade, acaba integrada ao projeto de massacre do “país de dentro”, como se alude no roteiro dramático, em consonância da obra teatral com as posições expressas no texto euclidiano.

O uso da arma, que tem a forma de uma grande rede ou trama de ferro, enreda-se decididamente no complexo dos erros cometidos pela primeira República em relação a Canudos e analisados por Euclides da Cunha. Mas se integra também na trama da máquina de guerra, da máquina global de teatralidade anti-dramática e anti-neo-liberal, de teatralidade produtora de subjetividade coletiva e transfiguradora dos consensos gerais e banalizados sobre a profissão teatral e sobre a arte, no que tange, dentre vários aspectos, à prioridade da técnica e do desempenho individual do intérprete. Em certo momento, um grupo de meninos canudenses decide ultrapassar a linha que separa o acampamento dos soldados. O grupo de crianças sertanejas vai atacar o grande canhão esférico, que chamam de “Matadeira”. Avançam e chegam às escondidas até a estrutura. Sobem na esfera, atacam a atriz-máquina, matam-na batendo nas tramas de ferro da pesada escultura. Em decorrência do ataque dos meninos sertanejos à 32, eles serão alvos dos disparos dos soldados. Quase todas as crianças morrem em sua fuga do acampamento militar, que invadiram de modo temerário. Há, então, duas formas de animar a grande escultura esférica: uma é sob o comando da mulher forte e robusta, que fala em inglês e, por assim dizer, representa o poder econômico-cultural dos países ricos, aspecto que alude à alienação dos militares em relação à realidade humana, cultural, social e geográfica dos meandros internos do país e, em especial, dos sertões. A outra forma de animar a estrutura é sua repentina apropriação anárquica, coletiva, lúdica e, momentaneamente, transfiguradora dos valores aos quais está, a princípio, associada. Apropriação transfiguradora essa que é feita agora coletivamente pelo grupo de meninos que brinca de matar a Matadeira (ou, poderíamos dizer, de fazê-la viver, de animá-la, de

outro modo), sem se aterem a qualquer cálculo antecipado sobre as consequências possíveis de seu ato de enfrentamento do Exército e da ordem militar estatal.

Monte Santo é o nome de um morro na cidade homônima no interior da Bahia. Nesse morro, há uma escadaria encimada por uma capela, que fora construída pelo Frei Apolônio de Toddi e fiéis que o acompanharam na empreitada de fé, ainda no século XVIII. Euclides da Cunha faz inúmeras menções ao Monte Santo em seu livro. Isso ocorre na parte introdutória intitulada *A terra*, depois na parte intermediária, *O homem*. No trecho em que se dedica às várias expedições organizadas contra Canudos, a cidade de Monte Santo também terá grande importância, em especial na parte relativa à Quarta Expedição. Para além das menções verbais nas falas dos coros e dos personagens, há pelo menos duas maneiras de representar o Monte Santo durante as peças do ciclo do Oficina: por meio das imagens projetadas e captadas pela equipe em visita ao Monte e por meio da estrutura complexa criada por Osvaldo Gabrieli, como um conjunto de várias peças esculturais de grande dimensão, todas feitas em ferro, ligadas por um sistema de interconexão específico. São, ao todo, três escadas no conjunto e uma plataforma, que serve de base plana mais larga para a atuação do elenco. A inserção do conjunto cenotécnico Monte Santo em cena recorre a vários meios. A escada grande e inteiriça, principal peça da estrutura, é movida pelos atores. Há outra escada dobrável, que é montada em cena por contrarregras. Há uma terceira escada que tem um mecanismo que a faz descer pela vertical. A plataforma é acionada por um motor. Como estrutura cenográfica complexa, Monte Santo é animado de múltiplas formas, não só nos deslocamentos de suas partes componentes, mas no modo de ser habitado pelos atores e atrizes nas cenas que ali ocorrem, nos vários degraus, nas diversas escadas e na plataforma.

O conjunto Monte Santo integra-se esteticamente à arquitetura interna do Teatro Oficina, cujas galerias dos espectadores são suportadas também por estruturas de ferro semelhantes no aspecto,

na textura e na cor ao material de que é feito o sistema de escadas e plataforma com que Gabrieli concebeu Monte Santo. Mas não é apenas no conjunto cenográfico Monte Santo que se flagra o diálogo estético de Gabrieli com a estrutura interna do edifício. O Teatro, cujo projeto arquitetônico foi concebido pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi, tem uma imensa parede de vidro, que é atravessada por uma árvore que nasce dentro do edifício e atravessa a vidraça em busca de sol e de ar. Gabrieli projetou grandes varandas estreitas, que são corredores, em três níveis distintos em toda a altura da parede de vidro. Também abriu janelas que permitem a realização de cenas em uma pequena plataforma que se projeta para a área externa ao Teatro. Essas varandas, sob a forma de corredores dispostos ao longo da parede de vidro, as janelas e a plataforma são espaços utilizados intensamente nos espetáculos. Ora representam as igrejas do Arraial de Canudos; ora um dos casebres em que soldados se acolheram ao dormirem na cidade de Uauá e no qual têm sonhos de amor, antes de serem surpreendidos na aurora pelos guerrilheiros canudenses, dentre funções representacionais episódicas que adquirem.

O pequeno fosso localizado na parte central foi escavado e aumentado em direção às extremidades do palco-pista. As tampas desse fosso estreito e comprido, criado em diálogo direto com o imaginário arquitetônico de Lina Bo Bardi, foram feitas em ferro. A manipulação das tampas produz um som forte, ao se abrirem e se fecharem com mais ou menos energia pelos atores e atrizes. O fosso serve, dentre outros usos, para materializar a ideia de trincheiras tanto para os soldados, quanto para os guerreiros canudenses. Em certo momento, o público é convidado a fazer uma manifestação anárquica e ruidosa de grafitismo urbano nos muros internos desse corredor subterrâneo, que viabilizou maior circulação das pessoas, uma vez que, agora, pode-se entrar no fosso e sair do palco-pista do outro lado do corredor subterrâneo.

É muito vasta a colaboração de Gabrieli para a construção e para animação da máquina de guerra, de resistência, de produção

de subjetividade que se instaura no Teatro Oficina nas encenações do ciclo *Os sertões*. Os casebres dos canudenses feitos com estruturas de armar que lembram guarda-chuvas e que enchem alegre e anarquicamente o palco em certo momento, bem como as barracas brancas assépticas e ordenadas do Exército, são outras estruturas diretamente manipuladas e animadas pelos atores. Não seria viável dar conta aqui de toda essa colaboração, descrevê-la e analisá-la ponto a ponto. Mas chamo a atenção ainda para a estrutura de roldanas e maquinismos que permitem a subida e descida de materiais e adereços, como é o caso da rede que, em certo instante, cobre toda a pista e será belamente alçada para o alto, um pouco depois. Aliás, a imagem da rede (cipoal, caatinga) e do entrelaçamento de linhas de múltiplas direções é fundamental como expressão autorreflexiva do projeto artístico-cultural do ciclo. Justamente a complexidade da rede e do sistema de representação e de produção de sentido no ciclo é que eu quis destacar por meio da expressão “máquina de guerra”. É no interior dessa máquina de guerra que podemos compreender os vários aspectos do que se pode chamar de dramaturgia específica dos materiais e do espaço, no caso de *Os sertões*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CUNHA, Euclides. *Os sertões*. Ed. Leopoldo Bernucci. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- DELEUZE, Gilles, GUATARRI, Félix. *Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1966.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- GUATARRI, Felix, ROLNIK, Suely. *Micropolítica do desejo*. Petropolis: Vozes, 2008.
- PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

Valle-Inclán y la estética del Bululú

Toni Rumbau

La Fanfarra – Barcelona (Espanha)





PÁGINA 138: Simeón Julepe. Espetáculo *La Rosa de Papel* de Valle-Inclán. Oficina de Direção Teatral, ministrada por Margareta Niculescu. Sevilla 1998. Foto acervo Teatro Alameda. La Musa. *La Rosa de Papel* de Valle-Inclán. Oficina de Direção Teatral, ministrada por Margareta Niculescu. Sevilla 1998. Foto acervo Teatro Alameda.

PÁGINA 139: Cena do Espetáculo *La Rosa de Papel* de Valle-Inclán. Oficina de Direção Teatral, ministrada por Margareta Niculescu. Sevilla 1998. Foto acervo Teatro Alameda.

Resumen: El teatro de Don Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) ha sido relacionado siempre con el teatro de marionetas. Sin embargo, para Valle los títeres no fueron un punto de llegada sino de partida: un referente dónde situar su estética del Esperpento. Proponemos en este artículo hacer el camino inverso: partir del Esperpento, punto de llegada literario de Valle-Inclán, para extraer de él unos principios dramáticos capaces de ser aplicados en el teatro de marionetas.

Palavras-chave: Teatro de títeres; dramaturgia; Esperpento; Ramón del Valle-Inclán

Abstract: The theatre of Don Ramón del Valle-Inclán has always had a relationship with puppet theatre. But for del Valle, puppet theatre was not a conclusion but a departure: a reference where his aesthetic of the Esperpento is located. This paper proposes to take the reverse route: it uses the Esperpento, the literary point of arrival of Valle-Inclán, to extract from it some dramatic principles that can be applied to puppet theatre.

Keywords: Puppet theatre; dramaturgy; Esperpento; Ramón del Valle-Inclán.

Desde siempre se ha relacionado la literatura de Valle-Inclán, y muy especialmente la de su última etapa marcada por el Esperpento, con el teatro de marionetas. Una relación que debería entusiasmar a los titiriteros ansiosos de conocer y representar a autores importantes de la literatura mundial y que, sin embargo, ha llamado más bien poco la atención de los mismos así como de los entendidos. La razón es que la obra de Valle-Inclán, por su carácter tan profundamente literario, tiende a alejarse de los escenarios. Aun así, vamos a ver

en este artículo cómo la estética del Esperpento abre unas muy interesantes vías dramáticas para el teatro de marionetas.

Antes de continuar, quiero subrayar que si Valle-Inclán es un autor poco representado y aun menos conocido sobre todo en el extranjero, no por ello deja de ser uno de los más estudiados por los especialistas, de modo que intentar decir algo nuevo sobre el mismo constituye una pretensión tan ilusa como vana. Nuestro objetivo en este artículo será, pues, necesariamente modesto y consistirá en tratar el Esperpento como un “punto de partida” dramático visto desde un enfoque básicamente titiritero, sin pretensiones de aportar nuevos enfoques sobre la obra de Valle.

Valle-Inclán es de entrada un autor que ha escrito obras explícitamente pensadas para el teatro de títeres. Al menos, así lo parece indicar su volumen titulado “Tablado de marionetas para educación de príncipes”, publicado en 1926 y que se compone de las tres obras *Farsa infantil de la Cabeza del Dragón* (1910), *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920) y *Farsa y licencia de la Reina Castiza* (1920). Especialmente la primera ha sido representada profusamente para públicos infantiles por distintas compañías de teatro de títeres y también de actores, pero una lectura atenta de las mismas nos obliga a preguntarnos: ¿son realmente obras escritas para los títeres? Si la primera puede llevarnos a engaño, las otras dos se escapan definitivamente del lenguaje escénico de las marionetas y se constituyen como obras literarias pensadas básicamente para ser leídas o ser representadas por actores.

Otro volumen importante de su época tardía es “El Retablo de la Avaricia, La Lujuria y La Muerte” (1927), un conjunto de cinco piezas dramáticas tituladas *Ligazón* (1926), *La rosa de papel* (1924), *El embriajado* (1912), *La cabeza del Bautista* (1924) y *Sacrilegio* (1927). El título sitúa las cinco obras en un “retablo” que parece querer trasladarnos a un teatro antiguo y medieval, a la manera de retablos escultóricos de trazos crispados y realistas, cuyas figuras serían como marionetas movidas por los hilos alegóricos de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte. Un retablo de hilos trágicos, en cuya boca o escenario un cristal cóncavo deforma

grotescamente la visión de sus figuras o marionetas. Valle insiste en ello a través de los subtítulos de cada una de las cinco obras que constituyen el “Retablo”: *Ligazón* lo subtitula “Auto para Siluetas”, *La Rosa de Papel* es directamente “Melodrama para Marionetas”, *El Embrujado* se define geográficamente como “Tragedia en Tierras de Salnés”, *La Cabeza del Bautista* aparece como “Melodrama para Marionetas” y *Sacrilegio*, de nuevo, como “Auto para Siluetas”. Podría pensarse que los cinco textos están pensados para sombras y marionetas, pero estos subtítulos deben ser entendidos más a modo de apostilla, que busca definir una atmósfera o una tonalidad al Esperpento. Sombras y marionetas que indican la visión grotesca y desdoblada en el modo de ver los personajes.

El Esperpento

Luces de Bohemia, una de las obras cumbres de Valle-Inclán, publicada en 1920 y seguramente la más representada del autor, sin ser un título relacionado con las marionetas nos interesa sobremanera porque se define en ella la estética del Esperpento. Dice Max Estrella en la citadísima escena XII, hablando con Don Latino y consigo mismo justo antes de morir: “...El Esperpento lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato¹”... “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”... “España es una deformación de la civilización europea”... “Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas”... “La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas”... “Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España”... (VALLE-INCLÁN, 1996: 162–163).

Hemos recogido las frases de Max Estrella que hacen referencia a la definición del Esperpento en su diálogo con Don Latino de Hispalis,

¹ Hace referencia a los espejos cóncavos de una ferretería -sita en el callejón de Álvarez del Gato de Madrid- que deformaban grotescamente la imagen reflejada.

cuyas réplicas hemos obviado. Frases que nos dan la clave del asunto. ¿Qué significa esta aplicación de la “matemática perfecta” a la imagen deformada del espejo cóncavo? Su significación no puede ser otra que aplicar el principio de síntesis, capaz de hallar la fórmula mínima y desde la máxima abstracción (es decir, “matemática”), para expresar la realidad de la imagen enfocada. Entonces, despojada ésta de cualquier adorno y de otros componentes superfluos, la expresión resalta con el brillo de la “perfección matemática” postulada: es decir, define con exactitud luminosa y explosiva la naturaleza de lo que se ve.

Pero lo singular del caso y la razón por la que nos hallamos ante un punto de vista sumamente interesante e innovador -y que Valle define como Esperpento- es la necesidad de deformar previamente la imagen, la cual debe pasar por su reflejo en el espejo cóncavo, es decir, debe desdoblarse mediante un reflejo que transforma el original en un “doble automáticamente caricaturizado”, bajo los efectos del cristal cóncavo. Y, una vez desdoblado y transformado, la fórmula del Esperpento enfoca la imagen para “limpiarla” y “depurarla” y conseguir así la síntesis expresiva de la “matemática perfecta”.

Valle-Inclán no es un teórico sino que predica con el ejemplo. He aquí algunas perlas que muestran esta depuración matemática de lo grotesco en el último diálogo entre Max Estrella y Don Latino, previo a la muerte del primero. Dice Valle (1996: 168):

Max.- Los muertos no hablan.

Don Latino.- Definitivamente, te dejo.

Max.- ¡Buenas noches!

En la misma escena, cuando un moribundo Max intenta llamar a su esposa Collet desde la calle para indicarle que se está muriendo, dice (1996: 165):

Max.- ¡Collet! ¡Me estoy aburriendo!

Y en la penúltima escena de *Luces de Bohemia*, cuando el Marqués de Bradomín -que asiste al entierro de Max Estrella junto

a Rubén Darío- pregunta a uno de los Sepultureros si moría mucha gente aquellos días, responde el interpelado:

Otro Sepulturero.- La caída de la hoja siempre trae lo suyo (1996: 190).

Sabido es que las acotaciones constituyen una especialidad de Valle-Inclán, motivo por el que en algunas de las puestas en escena modernas de sus obras, las acotaciones son recitadas de un modo u otro en el escenario. En ellas, la destilación matemática de la síntesis logra grandes logros de expresión. He aquí algunos ejemplos.

En el inicio de la escena decimocuarta de *Luces de Bohemia*:

“Un patio en el cementerio del Este. La tarde, fría. El viento, adusto. La luz de la tarde, sobre los muros de lápidas, tiene una aridez agresiva. Dos sepultureros apisonan la tierra. Sacan lumbre del yesquero y las colillas de tras la oreja. Fuman sentados al pie del hoyo” (1996: 183).

En *La Marquesa Rosalinda* (1912), las acotaciones son llamadas Decoración y forman parte integrante del texto poético de la obra (homenaje-burla, por cierto, a Rubén Darío):

“Nota de silencio. El pavo real abre su abanico al sol vespéral. Al pie del sendero deshoja el rosal sus últimas rosas, y es un madrigal de púrpura y oro la garde otoñal. Salen dos madamas. Risas de cristal quiebran el silencio del Jardín Real.”

Pero, tal vez, donde más brilla esta “matemática perfecta” en la visión cóncava y deformada de la realidad sea en determinadas soluciones de estructura del contenido, soluciones de desdoblamiento sintético como el que nos ofrece la obra *Los Cuernos de Don Friolera* (1925), cuyas tres partes se reflejan entre sí como si las tres fueran los mismos espejos del Callejón del Gato trasladados al teatro y a la literatura.

Los Cuernos de Don Friolera

Esta obra emblemática de Valle-Inclán, directamente relacionada con el tema de los títeres y del Bululú en concreto, aparece en el volumen titulado “Martes de Carnaval” (1930). Título elocuente, que podría también leerse como “Militares de Carnaval” o “Militares grotescos”...) que incluye las dos otras obras *Las Galas del Difunto* (1926) y *La Hija del Capitán* (1927). Las tres obras son directamente subtituladas como “Esperpentos”. Junto con *Luces de Bohemia* y “Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte”, constituyen el cuerpo principal del Esperpento teatral de Valle-Inclán.

Los Cuernos de Don Friolera está estructurada en tres partes que cuentan, desde distintos modos y géneros, una misma historia: la de los cuernos imaginarios del Teniente Don Friolera, empujado a matar a su esposa para salvar el honor suyo y el de la Milicia. Las tres partes reflejan pues la misma historia, pero deformada en cada una de ellas según distintas maneras de poner el espejo de la visión esperpéntica.

En la primera parte, dos personajes profundamente valle-inclanescos que recorren la geografía española (podrían ser alter egos de Valle-Inclán o de los mismos Max Estrella y Don Latino de *Luces de Bohemia*), llamados Don Estrafalario y Don Manolito, ven una representación de títeres a cargo de un Bululú, el Compadre Fidel, que representa con su tabanque de muñecos la historia truculenta, soez, disparatada e hiperbólica de los Cuernos del Teniente Don Friolera. La representación de títeres está hecha con un lenguaje callejero y directo tan lleno de humor burlón y jocoso, que entusiasma a los dos intelectuales anarquistas y les da pie para teorizar sobre el mismo y elevar el arte titirital del Compadre Fidel como la solución del arte y del teatro español.

En la segunda parte, la misma historia está contada en clave melodramática y de teatro actoral, con un desarrollo más convencional de los personajes siempre vistos desde la óptica del Esperpento.

En la tercera parte, Don Estrafalario y Don Manolito, presos en un penal de Cádiz, escuchan desde la reja a un ciego cantar el romance de la Tragedia de Don Friolera, subido a los altares de la Patria tras matar a

su hija, a su esposa infiel y al supuesto amante de ésta. De nuevo ambos amigos filosofan sobre el caso, añorando el estilo burlón del Bululú y denostando el romance del ciego, al que asimilan con lo peor de España.

Tres partes que son tres visiones de una misma historia que se reflejan entre sí de un modo exacto pero distinto y deformado, según una matemática de simetría irónica y distorsionada. Forma y contenido se abrazan y alumbran la “matemática perfecta” de la explosión esperpéntica.

Vale la pena citar las palabras de Don Estrafalario indignado por la recitación del ciego (en la tercera parte de la obra):

DON ESTRAFALARIO.- ¡Qué lejos de este vil romancero aquel paso ingenuo que hemos visto en la raya de Portugal! ¡Qué lejos aquel sentido malicioso y popular! ¿Recuerda usted lo que entonces le dije?

DON MANOLITO.- ¡Me dijo usted tantas cosas!

DON ESTRAFALARIO.- ¡Sólo pueden regenerarnos los muñecos del Compadre Fidel! Comentando la representación del Bululú, dicen los dos amigos (en la primera parte de la obra):

DON MANOLITO.- Parece teatro napolitano.

DON ESTRAFALARIO.- Pudiera acaso ser latino. Indudablemente la comprensión de este humor y esta moral, no es de tradición castellana. Es portuguesa y cántabra, y tal vez de la montaña de Cataluña². Las otras regiones, literariamente, no saben nada de estas burlas de cornudos, y este donoso buen sentido, tan contrario al honor teatral y africano de Castilla. Ese tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, para mí, es más sugestivo que todo el retórico teatro español...

Los Cuernos de Don Friolera constituye la obra maestra del Esperpento en cuanto unión perfecta de forma y contenido en un juego de simetrías matemáticas perfectas de espejos cóncavos puestos uno frente al otro, lo que permite que haya imagen dentro de la imagen, “teatro dentro del teatro”.

²Ciertamente, la mención al humor portugués de Valle tendría que ver con la tradición portuguesa del teatro medieval-renacentista de Gil Vicente hasta llegar a las obras de Antonio José da Silva “O Judeu” y a los Robertos de finales del XVIII con su “O Marquês de Pombal e os Jesuítas”. Respecto a Cataluña, sabido es que Valle-Inclán fue buen amigo del pintor y escritor catalán Santiago Rusiñol, personaje socarrón y pintoresco de la época que tanto impresionó a los artistas de la época (como al mismo Picasso).

El Esperpento y la dramaturgia de Ramón Del Valle-Inclán para el teatro de títeres.

Llegados aquí, cabe preguntarse de qué modo esta dramaturgia de la simetría y del reflejo –del desdoblamiento– especular “matemáticamente perfecta” puede ser útil para el teatro de marionetas. Y para responder a esta pregunta, debemos constatar que el teatro de títeres, para Valle-Inclán, jamás fue un punto de llegada (es decir, lo que el texto busca para ser representado) sino un punto de partida referencial: el teatro de títeres como un modelo para tratar a los personajes desde la dualidad acartonada y deforme del muñeco, es decir, desde el reflejo especular y distorsionado del desdoblamiento, y desde la simplicidad estética que los retablos de marionetas propician y exigen. Es decir, permitir la “matemática perfecta” (para nosotros, la síntesis luminosa y bien resuelta) al tratamiento de la imagen deformada por el espejo cóncavo del Callejón del Gato. Para Valle-Inclán, el “punto de llegada” del texto no son pues las marionetas, sino su “explosión” en la lectura o en la audición.

Desde la perspectiva titiritera, encontrar las claves de la dramaturgia del Esperpento significa hacer el camino inverso al de Valle-Inclán: partir de su punto de llegada (el texto y los logros de su “matemática perfecta”) para, desde aquí, destilar los elementos capaces de dar con un nuevo “punto de partida”, el nuestro. Un punto de partida dotado de las claves y los registros dramáticos con los que poder operar con el lenguaje de los títeres.

“La síntesis luminosa y bien resuelta” que es para nosotros la “matemática perfecta” del Esperpento, nos abre las siguientes líneas dramáticas:

A. Desde el punto de vista de la forma simple:

- Economía máxima en el uso de palabras: conseguir la expresión mínima, justa y poderosa –para lograr su máxima explosión.
- Uso mínimo y sintético de la expresión hablada. Ésta,

reducida a su mínima forma, debe ser dicha (o presentada para ser leída) del modo más simple, directo y contundente (o difuso, e incluso elíptico, si ésa es la intención).

- Economía máxima de la expresión visual o plástica: estilización del decorado, resuelto con simples pinceladas o mínimas indicaciones escenográficas (objetos, simbología mínima, abstracción elocuente...). Recurso a la caricaturización.

- Estética de síntesis en la representación de los personajes: tratar la caricaturización de rostros y cuerpos desde una perspectiva de “matemática perfecta”, pues sólo el Esperpento cobra vida y se convierte en arte cuando la imagen es tratada con el rigor absoluto de la abstracción máxima.

- Economía del gesto y de la expresión escénica: sentido coreográfico sintético, limpio de gestualidad superflua, ritmo justo y medido, con las explosiones catárticas necesarias en el lugar justo.

- Argumento, historia, texto o guión reducido a lo esencial: se busca el impacto, la explosión de la “matemática perfecta” en el ajuste de la tramoya conceptual, simbólica y narrativa.

B. Desde el punto de vista de los contenidos y de la estructura teatral y narrativa:

- Aplicación del principio del reflejo desdoblatorio en los personajes y en los demás elementos dramáticos puestos en juego (juego de oposiciones vivo/muerto, bello/feo, joven/viejo, rico/pobre, recto/torcido, plano/curvo...).

- Uso del desdoblamiento sucesivo (juego especular continuo).

- Juego de simetrías especulares distorsionadas por el reflejo de los espejos cóncavos puestos frente a frente (secuencias o historias desdobladas en simetrías rotas, repeticiones...).

- Un énfasis de lo “grotesco” tratado con el estilete de la precisión retórica del principio de síntesis antes citado. El recurso a lo “grotesco” sería, por otro lado, otro de los grandes puntos de unión entre la estética de Valle-Inclán y el lenguaje de los títeres tradicionales, siempre tan propensos a una visión exagerada y

deformada de la realidad.

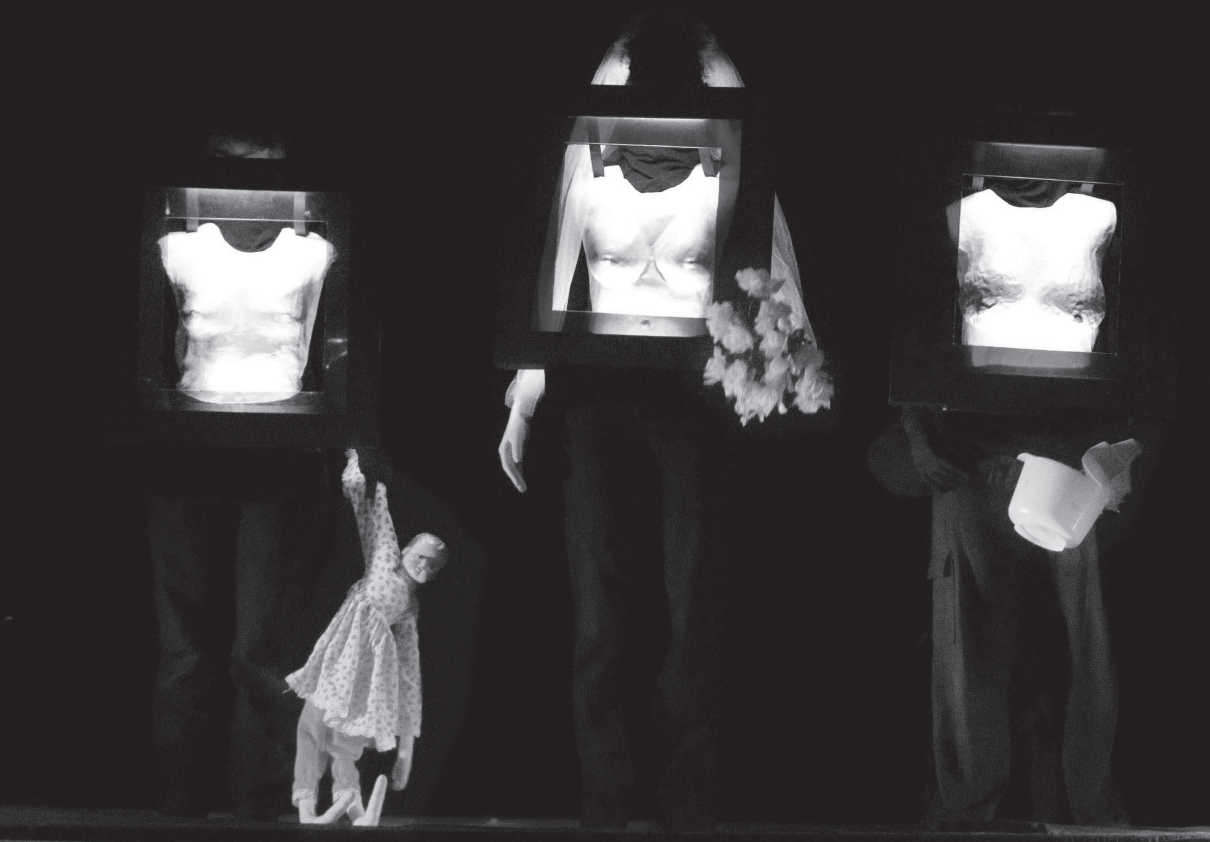
Tales serían los trazos dramaturgicos para un posible punto de partida titiritero del Esperpento. Trazos que, a mi modo de ver, encajan perfectamente con las necesidades estéticas del siglo, tan necesitado como está de lenguajes críticos de síntesis cargados de su máxima fuerza expresiva: dar más con menos. Algo que el teatro de marionetas ofrece, y que el Esperpento valle-inclanesco, con su teoría de la “matemática perfecta” aplicada a la imagen deformada en los espejos del Callejón del Gato, vivamente nos sugiere.

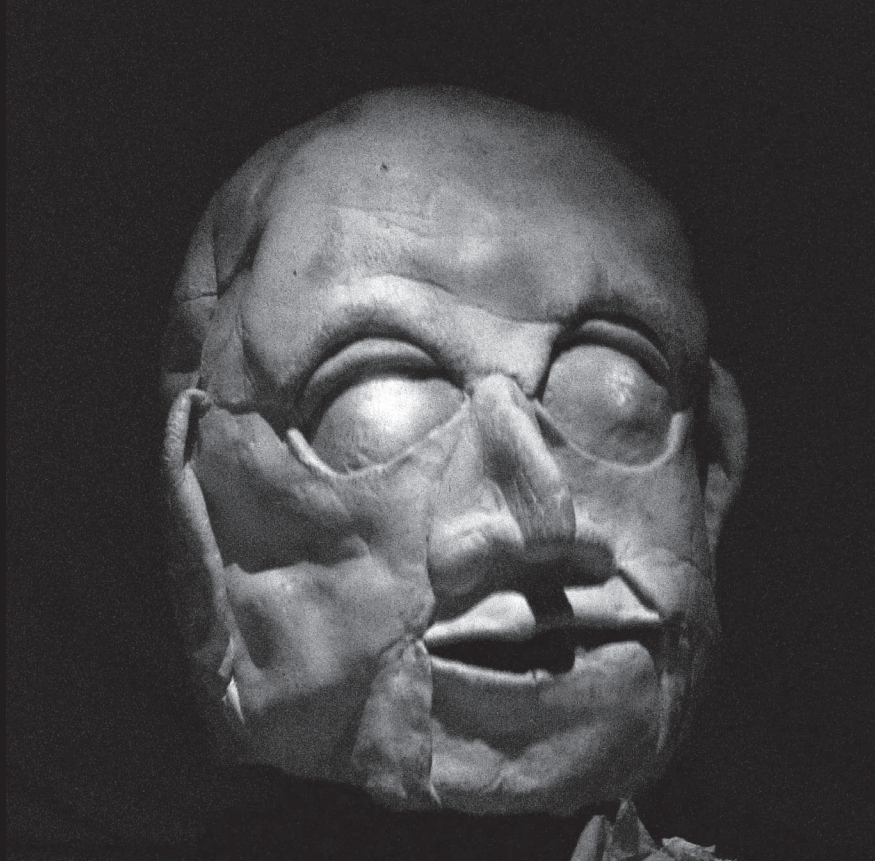
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Tablado de Marionetas. Para educación de Príncipes*. Colección Austral . Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1970.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte. Ligazón, La Rosa de Papel, El Embrujado, La Cabeza del Bautista, Sacrilegio*. Colección Austral, Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1996.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Obras Selectas*. Austral Summa. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1998.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Martes de Carnaval. Esperpentos*. Edición de Jesús Rubio Jiménez. Colección Austral. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 2001.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Luces de Bohemia*. Edición de Alonso Zamora Vicente. Colección Austral. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1996.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *La Marquesa Rosalinda. Farsa Sentimental y Grotesca*. Edición de César Oliva. Colección Austral. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1990.

Uma escrita efêmera A dramaturgia do ator manipulador no Teatro do Inanimado

Almir Ribeiro
Universidade de São Paulo - USP





PÁGINAS 150 e 151: Espetáculo *Dicotomias* (2003). Grupo O Casulo TeatrObjeto. Direção de Ana Maria Amaral. Foto de Chan.



Resumo: O estudo busca fazer dialogar três componentes: a dramaturgia como parte da qualidade efêmera e visual do teatro; a relação do teatro de bonecos com as novas tessituras dramáticas performativas redimensionando o papel do ator manipulador como um operador de diálogos entre linguagens e a proposta de uma dramaturgia específica para o ator manipulador do Teatro do Inanimado, suas características e possibilidades.

Palavras-chave: Dramaturgia; teatro de bonecos; ator-manipulador.

Abstract: This paper establishes a dialogue between three theatrical elements: dramaturgy as an accomplice of the ephemeral and visual qualities of theatrical art; the relationship between puppet theatre with new theatrical performance possibilities, which places the role of the actor-manipulator as an operator of dialogs between languages in a new dimension and the proposal of a specific dramaturgy for the actor manipulator of the Theatre of the Inanimate and its characteristics and possibilities.

Keywords: Dramaturgy; puppet theatre; puppetry.

Uma poesia do finito

O texto não tem nada, a nosso ver, de permanente: por certo está materializado e fixado na escrita e no livro, porém fica para ser lido incessantemente, e em consequência para se reconcretizar e, assim sendo, é eminentemente instável; não saberíamos dar-nos conta dele como alguma coisa invariante e durável (PAVIS, 2008: 40).

Em seu sentido mais fundamental, a arte teatral faz apologia ao que há de glorioso e belo no que é efêmero e, simultaneamente, à

vida. Comunga assim com a percepção existencial mais profunda do ser humano: a de sua própria finitude. Por isso, talvez faça parte tão intrínseca da história da cultura e civilização humanas, desde suas raízes mais primevas. A dramaturgia, cúmplice íntima de todos os engendramentos teatrais, carrega também em si, inevitavelmente, o traço do transitório. Ainda que possua uma pseudopermanência colocada em publicações, sua natureza é insatisfeita e desejosa pela representação, onde se dará sua concretização reveladora. Ao chegar ao palco, a efemeridade da dramaturgia se estende ainda além. Pois, sendo transcodificada de uma linguagem escrita para uma linguagem preponderantemente visual, algo de sua estrutura forçosamente se abre novamente. No momento em que se deveria “fechar”, realizando sua vocação, a dramaturgia novamente se abre. Isto se dá por que, nenhuma representação jamais a satisfará completamente.

O termo dramaturgia conquistou ao longo do século XX uma grande amplitude, reservando ao texto escrito, enquanto matriz de uma mera transposição direta ao palco, um espaço modesto. A dramaturgia foi questionada e redimensionada em suas funções e possibilidades em relação ao produto final da obra teatral. O diálogo entre texto e cena mudou de tom desde o aparecimento da figura do diretor teatral. A proposta cênica do dramaturgo não era mais ser algo definitivo e absoluto, e passou a dialogar compulsoriamente com o processo criativo do diretor. O termo “fidelidade ao texto” foi sendo carcomido pela ascendência inegável que o diretor passou a ter sobre a obra teatral como um todo. Patrice Pavis argumenta que o problema da “fidelidade” ao autor sempre foi uma questão ilusória: “E se, não obstante, produzir uma encenação fiel é repetir – ou antes, crer poder repetir –, através da figuração cênica, aquilo que o texto já está dizendo, nesse caso, por que a necessidade de encenar?” (PAVIS, 2008: 24). Ainda assim, a cena nunca pôde abrir

¹ Jean - George Noverre (1727 – 1810), coreógrafo francês, considerado grande reformador da dança. Ele reuniu as noções sobre o “*ballet* de ação” num corpo doutrinário claro.

mão do trabalho dramaturgico, mesmo quando intrinsecamente visual, mesmo quando não escrito, mesmo quando improvisado, mesmo quando sem falas. Pavis conclui que “texto e representação respondem a sistemas semiológicos diferentes e que a encenação não significa a redução ou transformação de um em outro, mas pelo contrário, o seu confronto” (PAVIS, 2008: 23).

Uma peça inevitavelmente revelará no palco elementos que faltam no texto escrito, que provavelmente também não parecerão ausentes antes que se dê a representação, mas que em seguida se revelam como significantes e importantes. Ao revelar estas ausências, a representação ao mesmo tempo revela também uma série infinita de futuras representações que conduzirão a outro acréscimo (CARLSON *in* PAVIS, 2008: 39).

Enquanto linguagem, a dramaturgia independe das palavras, ainda que seja seu esteio natural. Em seu discurso cênico, pode buscar exatamente a negação da palavra, abdicando completamente dela ou redimensionando seu uso, suas qualidades e potências. Independente de palavras e de significados, a dramaturgia subsiste no teatro através de uma escrita de imagens que ela produz, sugere e conduz, e que compõem o coração da linguagem cênica. Linguagem esta que se caracteriza, em essência, por uma visualidade que se concretiza em cena, e não por verbalizações, ainda que não as despreze. O suporte ideal para essa escrita não é o papel, mas o espaço cênico. Seu vocabulário, as linguagens e técnicas necessárias para compor, em interação, a representação. E sua semântica, as dinâmicas que articulam essas interações em prol do acontecimento cênico. Ao adotar novas formas de estruturação e de intertextualidades, a dramaturgia assume-se como um universo renovado e singular: volátil, independente da estrutura do drama e próxima do gesto mais original do teatro: sua efemeridade. A dramaturgia teatral é sempre uma poesia da impermanência.

O processo criativo da dramaturgia não é mais necessariamente anterior à montagem e ocupa agora o centro da dinâmica de

construção da obra teatral, entendido contemporaneamente não como pressuposto básico, mas como elemento dialogal dentro da composição criativa da obra teatral. Atualmente, elementos vários se interpõem na construção da representação e pedem por uma abordagem mais ampla da natureza e da função da dramaturgia. Seu universo expressivo se expandiu, se tornou mais complexo e dialoga de maneira fértil com outras linguagens, como o cinema, o vídeo, a performance, a música, etc. Devemos manter como pano de fundo para nosso raciocínio essas duas qualidades simples, mas essenciais sobre a dramaturgia: sua cumplicidade com a opção pela efemeridade que o teatro abraça e que sua linguagem estruturante utiliza imagens como matéria-prima e não palavras, que podem ou não estar presentes.

Uma escrita visual e dinâmica

A palavra para ser dita e a palavra para ser lida são coisas completamente diferentes (CRAIG: 2008,94).

Em outro viés desse estudo, tomemos o particular mundo do Teatro do Inanimado, cujo universo cênico é naturalmente hábil em acolher interfaces com outras linguagens e tecnologias, e o faz com grande desembaraço, potencializando o que é tradicional e descobrindo novas possibilidades visuais e virtuais. Ao mesmo tempo, possui uma característica polifônica, inscrita na encruzilhada entre o diálogo de suas duas dimensões, de ator manipulador e objeto/diretor e espectador/observador e observado e sua inclinação para a hibridização de linguagens. Essa polifonia entre os seus diferentes eixos criativos instaura, por si só, uma tensão dialética e discursiva cuja resultante é a potencialização natural da teatralidade do acontecimento. Uma representação assim, cuja elaboração tem como alicerces visualidades, lacunas, intertextualidades e discursos polifônicos em constante litígio, se inscreve com propriedade nos jargões das novas proposições teatrais contemporâneas. O trabalho de construção cênica do ator manipulador sempre esteve obscure-

cido, assim como de hábito sua figura. À luz das novas perspectivas teatrais, essa ação criativa – e, portanto, dramaturgica – vem recebendo novos estudos em suas especificidades de linguagem, o que retroalimenta o aprofundamento das pesquisas técnicas na prática do teatro de bonecos e alarga seus universos produtivos.

Assim como na chamada dramaturgia “pós-dramática”, a dramaturgia do ator manipulador não utiliza como matéria-prima ideal as palavras, nem a fábula, e se investe de uma função catalisadora de inúmeras interfaces na representação. Em sua escrita dinâmica e visual, o manipulador elabora sua técnica ao dispor em cena os materiais linguísticos da representação em uma proposta marcadamente lúdica e absolutamente irrepetível. A revelia do uso de palavras.

Nessa reavaliação da escrita cênica, onde o visual e o gestual ultrapassam a palavra, sem desprezá-la, é que se deve compreender o papel do ator manipulador e sua função dramaturgica. Agente onisciente da ação de todos os elementos cênicos, observa-se sua atuação não mais como um mero concretizador dos movimentos de objetos e bonecos, mas como operador de um complexo sistema de elementos e estímulos visuais e sonoros, em uma concepção bastante pertinente ao conceito tão em voga de “pós-dramático”.

Dramaturgia e transcendência

No Teatro do Inanimado, a dramaturgia necessita incluir algumas instâncias do processo criativo da representação, que fogem ao padrão do teatro convencional com atores, que a fazem um caso à parte na discussão sobre a função e natureza da dramaturgia teatral. Essas particularidades se referem menos à natureza inanimada de seus bonecos, máscaras e objetos, mas, sobretudo, à presença da figura do ator manipulador e sua técnica. Ao incluir o ator manipulador e seu trabalho em sua “equação” dramaturgica, a própria definição de dramaturgia necessita um alargamento de seus horizontes estéticos, pois abarca aspectos expressivos que vão além da relação entre ator e espectador.

O ator manipulador é o elemento diferencial nessa estrutura,

mas apesar de sua centralidade na elaboração das formas animadas, a dramaturgia, de um modo geral, nunca se refere a ele diretamente. No entanto, é o toque do ator manipulador que instaura a dinâmica do objeto-ator e define o acontecimento cênico, momento chave para o Teatro do Inanimado: o gesto instaurador do movimento, da vida. Essa fascinante habilidade de animação possui relação profunda e subliminar com nossa consciência de humanidade. Ana Maria Amaral afirma que “o teatro de formas animadas apresenta uma nova dramaturgia que resulta em vibrações espirituais no interior do espectador” (AMARAL, 1997: 17). Nosso fascínio reside em intuir naquelas formas algo do humano que reconhecemos em nós. A relação se dá de maneira anterior ao significado e é, no fundo, o fator determinante para a representação. Por isso, falamos de uma dramaturgia do ator manipulador, pois sua ação transcende até mesmo a representação em si, uma vez que também abarca o que antecede e o que sustenta o acontecimento cênico. Guardião das propriedades performativas e significantes da representação, o ator manipulador tem o papel de convocar à existência os elementos que comporão a obra. Sua escrita performativa de ações, gestos e movimentos, revelados ao público ou não, só se explicita objetivamente na expressividade do ator animado em cena.

Essa transição entre agentes expressivos, ora objeto-ator, ora ator manipulador, define a linguagem de formas animadas e aponta sua maior potência: uma percepção por parte do espectador de evocações de universos arquetípicos, levando a apropriações da representação através de um processo lúdico de percepção. Sua visualidade é, *a priori*, um devaneio, cujo eixo é a qualidade humana em suas essencialidades mais profundas e que se presentifica na “*anima-em-ação*”. Sendo um teatro que outorga toda prioridade ao visual, ao plástico, à materialidade pura – de outra forma, por que não fazer o mesmo espetáculo com atores? – o teatro de atores inanimados empresta um valor secundário às palavras. Ana Maria Amaral afirma que “sua dramaturgia baseia-se no visual, nos movimentos, no aspecto

plástico e material dos seus personagens” (AMARAL, 2002: 141). O Teatro do Inanimado supõe, portanto, uma dramaturgia especial baseada na visualidade, na relação do espectador com essa visualidade e na insinuação do que é humano. Uma humanidade apontada não por sua presença, mas por sua voluntária abstenção. A ausência deliberada de vida, cujo intuito último é justamente revelá-la de maneira mais aguda.

A vida buscada do palco se refere à Morte, ao avesso. A partir da abdicação da vida real, na Morte, o Teatro articula todas as suas diferentes possibilidades discursivas, em busca, por fim, de Vida. Uma de suas elaborações mais ardilosas nesta busca foi o aparecimento do Teatro de bonecos. A origem do objeto como elemento dramático perde-se na origem da espécie humana em máscaras e rituais, fusionando-se não só com a origem de nossa espécie como com sua própria definição.

A máscara é a mais primitiva e mais contemporânea das formas teatrais. Um objeto com o estranho poder de se comunicar com os seres humanos de maneira profunda. Essa intuição de essência presente na máscara denuncia nossa percepção de Transcendência. O mundo harmônico e belo, como de fato é – à revelia dos seres humanos – parece testemunhar algo além dele. A percepção, e esperança, de Transcendência são tão antigas quanto nós mesmos. A existência da máscara é sua evidência inegável. Um rosto que, objetivado matéria exterior ao indivíduo, dialoga com ele e o revela. Revela-o maior e mais profundo, conjugado com todas as possibilidades cósmicas extra-cotidianas, apenas admitidas em elucubrações de caráter espiritual ou onírico. Essa bizarra representação de um rosto humano, muitas vezes desumanizado, carrega em si uma intuição imorredoura de revelação de algo oculto e ancestral a nós mesmos e, ao mesmo tempo, eternamente urgente. Um objeto que nos sussurra que não nascemos para pagar contas em alguma casa lotérica, mas para nos unirmos ao Universo e, depois de um curto tempo, gloriosamente desvanecer, como todo o resto.

Um espetáculo de teatro de atores não-vivos evoca no espectador um arsenal de estímulos muito maior e diversificado do que o teatro convencional conseguiria fazer, e talvez resida aí um dos segredos de seu encanto perene (AMARAL, 1997: 17).

A relação entre aquele que vê e o manipulador, que não é visto, mas que constrói a visualidade que é percebida, se dá através da materialidade plástica em cena. Logo, o experimento com a matéria é a prática básica do Teatro do Inanimado. Ele serve de campo para as mais diversas e radicais elaborações. Até para imaginar a própria ausência do ator manipulador. Ou a ausência dos próprios objetos, uma vez que os recursos de iluminação e de computação podem construir visualidades virtuais com grande eficácia. A miríade de experimentações acompanha a expansão do universo infindável de possibilidades, como por exemplo, no caso do belo e exemplar espetáculo *Dicotomias*, de Ana Maria Amaral, onde figuras humanas se confundem e interagem com formas abstratas. Esses diálogos abandonam a lógica e a racionalidade para montar um mosaico surrealista e onírico de provocações sonoras e principalmente visuais para criar cenas absolutamente desconexas, mas que ao final constroem fortemente uma noção de sentido percebido por todos, ainda que de maneira diferente por cada um. A tudo isso, o redimensionamento da concepção de dramaturgia impõe um desafio discursivo que vem recebendo o nome de “dramaturgia da imagem”.

O texto e seu duplo

O Teatro do Inanimado foi sempre, desde sua origem, desprovido da busca pela ilusão que impregna o teatro de atores vivos, o que confere ao primeiro uma paradoxal e superior teatralidade. Segundo Eileen Blumenthal, “uma vez que a falta de credibilidade amplifica o impacto teatral, e credibilidade de qualquer maneira é raramente uma opção, artistas de objetos geralmente nem buscam criar seres que possuam aparência realista e que vivam num mundo plausível” (BLUMENTHAL, 2005: 72). A presença velada (ou

mesmo revelada) daquele que manipula, testemunha o desprezo pela verossimilhança e potencializa o efeito teatral da performance, abrindo um leque de novas possibilidades representativas no jogo cênico. Blumenthal afirma com humor, sobre esse característico despreço pela verossimilhança, que “quanto mais ultrajante, melhor” (BLUMENTHAL, 2005: 73). Esse jogo visual e lúdico do “conflito” entre o vivo e o não-vivo acompanha a história do Teatro do Inanimado e suas tentativas dramatúrgicas, alterando, por vezes drasticamente, características de seu estilo em busca de maior expressividade. Um bom exemplo é a evolução do tradicional teatro Bunraku de bonecos japônês, onde uma adaptação do palco ao tamanho dos bonecos também serviu para possibilitar que a audiência pudesse acompanhar e apreciar a ação dos artistas manipuladores.

O fato é que toda a linguagem do Teatro do Inanimado se dá a partir do experimento. A investigação e o domínio das potencialidades dos materiais/atores e das técnicas a serem utilizadas é uma condição básica para sua execução. A dramaturgia que emerge desse processo é o resultado da experiência do ator manipulador durante o processo de experimentações com os elementos que comporão o universo expressivo: desde a sua própria movimentação até o trabalho expressivo da máscara, objeto ou boneco em cena e suas interações com os outros elementos da representação (texto, cenários, figurinos, etc.). A palavra “experiência” entendida, aqui, como a maneira subjetiva e pessoal que o manipulador apreende e traduz o processo de “experimentação” – compreendida como processo externo e objetivo – visando à representação. O manipulador possui, assim, o privilégio e a tarefa de inteirar-se da representação através de duas abordagens concomitantes e de fazê-las comungar. Ele adquire, ao longo do processo criativo, um olhar externo à representação, uma vez que necessita manter a “distância” para fazer efetiva sua técnica e, ao mesmo tempo, um olhar interno, como ator expressivo, que ele mesmo faz surgir sobre a cena. Estando fora e dentro simultaneamente, o ator manipulador possui a escrita

de sua ação expressiva particular. Num singular processo criativo, o ator manipulador é observado e também é observador. Ele é o ator, o autor e o espectador de si mesmo, apartado de seu próprio produto, podendo assim elaborar uma dialética não só artística, mas reflexiva sobre sua atuação.

A perpetuação de uma possível dramaturgia do ator manipulador não se contentaria com a linguagem escrita. Por incluir etapas absolutamente intraduzíveis em sinais, ela necessita ser instaurada e inscrita no corpo do manipulador, assim como os passos de uma peça de repertório de ballet clássico. Tal dramaturgia do ator manipulador, avessa à escrita, tem sua sintaxe nas dinâmicas e movimentações específicas da representação: movimentos, passos e gestos do manipulador e de seu ator, além de suas interações.

Assim como na dança e principalmente nas técnicas de teatro orientais, as nuances de maturação do artista na técnica de animação implicam também em grandes diferenças na escrita sobre o palco. Retomo como exemplo o teatro Bunraku, que explicita essas etapas no aprendizado e na maturação em um curioso artifício cênico, onde somente os mestres mais experientes expõem seus rostos durante a representação, justamente os que se encarregam de manipular o rosto dos atores, enquanto manipuladores de menor experiência ficam responsáveis pelas partes inferiores do corpo dos bonecos e devem cobrir seus rostos durante a representação.

Uma dramaturgia do ator manipulador é uma dramaturgia redimensionada: mais visual, sonora e lúdica do que falada e que almeja ser lida também através de suas lacunas, ausências e chamamentos.

Uma escrita repaginada

Uma das mais intrigantes intuições da arte teatral é a consciência de que a realidade que ele apresenta é apenas uma parte menor – mas catalisadora – da experiência maior que se dá no interior de cada um que o assiste, e que extrapola a circunstância objetiva em que é apresentada. No caso do Teatro do Inanimado, essa potên-

cia é amplificada por basear essa experiência em uma visualidade extremamente particular, construída a partir da interação entre o ator manipulador e seu objeto, boneco ou máscara. Com a nova ótica sobre a dramaturgia, elemento ancestral do teatro repaginado nas últimas décadas, consegue-se vislumbrar a amplitude de ação do artista-manipulador e das enormes possibilidades dramáticas de seu trabalho. O ator manipulador instaura, assim, uma dialética própria em seu processo criativo, uma escrita essencialmente visual e lúdica para o acontecimento teatral que excede o que é materialmente posto na representação, e esse seu jogo múltiplo e onisciente sublinha questionamentos fundamentalmente humanos e existenciais. Ao atuar em dois eixos simultâneos, o do criador e o do objeto, sua dramaturgia possui características expressivas e evocativas, cortejando universos arquetípicos e mitológicos ainda que subliminares.

Efêmera e imagética, a dramaturgia do ator manipulador no Teatro do Inanimado faz um elogio à técnica cênica e sua maestria. Coloca como premissa, um ator treinado nas técnicas de seu labor e sensível aos diversos vetores sobre os quais a arte teatral elabora seu jogo. A escrita do ator manipulador se insere no universo refinado e clássico conservado por mestres de tradições milenares ao redor de todo o mundo. Mas também dialoga com o novo e o acaso, com um natural gosto pela improvisação — fruto da própria prática empírica. Ao mesmo tempo, sua busca por novas ferramentas e técnicas impõe a ele atenção e abertura às recentes pesquisas tecnológicas e às novas possibilidades visuais oferecidas por elas. Operador de uma linguagem com vários sistemas aos quais precisa dominar, a escrita do manipulador reclama um constante e eterno aperfeiçoamento, remetendo novamente ao tradicional Bunraku japonês, onde somente após longos anos e paciente evolução e treinamento o rosto do manipulador surge, desprovido de vaidade e se contrapõe ao seu ator não como artista criador, mas como seu duplo mais verdadeiro.

É nesse vasto e sutil terreno das coisas efêmeras, de todas as

coisas telúricas com as quais convivemos irmanados, fadados à extinção, às quais o teatro celebra com alegria, que se oferece vislumbrar a eternidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas*. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. *O ator e seus duplos*. São Paulo: Edusp, 2002.

BLUMENTHAL, Eileen. *Puppetry and puppets*. New York: Thames & Hudson, 2005.

CRAIG, Edward Gordon. *On the Art of the Theatre*. Londres: Routledge, 2008.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SUZUKI, Tae; GIROUX, Sakae M. *Bunraku: um teatro de bonecos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Os concursos nacionais de dramaturgia para o teatro de animação

Humberto Braga
Produtor Cultural – Rio de Janeiro



PÁGINAS 164 e 165 (abaixo): - Espetáculo *Honório dos Anjos e dos Diabos* (1981) de João Siqueira. Direção Manoel Kobachuk, Grupo Carreta. Teatro de Bolso Aurimar Rocha. Rio de Janeiro. Foto de Ney Robson – Cedida por FUNARTE/Centro de Documentação.

PÁGINA 165 (ao lado): Livro *Teatro de Bonecos* - 1978. Coleção Prêmios, Rio de Janeiro: INACEN/MEC: 1978.



Resumo: Estudo sobre os concursos de dramaturgia para o teatro de animação, no Brasil, realizados entre os anos de 1970 a 1993, promovidos pelos órgãos nacionais responsáveis pela área cultural no referido período. Trata-se de um estudo exploratório que inclui dados dos concursos, dos autores premiados e apresenta, ainda, as fontes de consulta sobre os respectivos textos dramáticos publicados e encenados.

Palavras-Chave: Dramaturgia; teatro de bonecos; concursos; 1977 a 1993.

Abstract: This is a study about drama competitions for animation theatre held in Brazil from the 1970's to 1993, promoted by national agencies responsible for culture. It is an exploratory study that includes data from the public competitions, about the authors who were awarded and the sources consulted about the dramatic texts published and presented on stage.

Key-words: Dramaturgy; puppet theatre; public contests; 1977- 1993.

Os artistas de Teatro de Bonecos, denominação predominante nos anos 1970, solicitavam que as políticas culturais voltadas para o setor contemplassem concursos de dramaturgia, em nível nacional, específicos para essa linguagem artística. Eram inúmeros os concursos que existiam dedicados ao teatro para adultos, ao teatro infantil e ao teatro universitário, dentre outros. Havia, portanto, uma lacuna na forma como se estruturavam as iniciativas de estímulo e difusão do texto teatral. Segundo o que consta nos documentos extraídos dos seminários e dos congressos realizados pelos titiriteiros

e estudiosos, os concursos seriam um meio de incentivo para uma nova dramaturgia. Acrescenta-se a isso o fato de que o Concurso Nacional de Dramaturgia – Prêmio Nelson Rodrigues – para o teatro de adultos, instituído em 1964 e o Concurso Nacional de Dramaturgia para o teatro infantil, criado em 1969, ambos acumulavam históricos altamente reconhecidos como reveladores de nomes e textos para o teatro brasileiro.

O Serviço Nacional de Teatro – SNT¹, em sintonia com a reivindicação dos artistas, instituiu, em 1977, um prêmio para o melhor texto de teatro de bonecos como complemento às premiações concedidas através do concurso nacional de dramaturgia para o teatro infantil. Para a Comissão Julgadora foram indicados os nomes de Luciana Cherobim, artista e professora, de Curitiba, Paraná; Ilo Krugli, autor e diretor, do Grupo Ventoforte, do Rio de Janeiro e Humberto Braga, responsável pela Assessoria de Teatro de Bonecos, daquela instituição. Vinte textos foram inscritos e foi selecionado *Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusão*², de Ernesto de Albuquerque Vieira Santos, de Recife, Pernambuco.

Em 1978, foi instituído o **I Concurso Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Bonecos** e 23 textos concorreram.³ A Comissão Julgadora desse concurso foi integrada por Luciana Maria Cherobim, atriz e professora de Curitiba, Paraná; Álvaro Apocalipse, Diretor do Grupo Giramundo, de Belo Horizonte, Minas Gerais e Manoel Kobachuk, autor e diretor, ex-presidente da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, do Rio de Janeiro, Comissão essa coordenada por Humberto Braga, representando o SNT. O resultado desse concurso foi, em primeiro lugar, *Paixão*,

¹ Instituição vinculada ao então Ministério da Educação e Cultura, responsável pela política cultural, em nível nacional, para o teatro.

² Texto publicado na Revista Mamulengo nº 7, pp. 40-50. Consta, no Edital que regula a premiação, o valor, em moeda da época, de Cr\$ 40.000,00 atribuído ao autor.

³ Há uma divergência quanto ao número do concurso porque, em 1977, foi criado um prêmio dentro do Concurso Nacional de Dramaturgia Infantil. O primeiro concurso específico foi instituído em 1978.

Amor e Castigo, de Ernesto de Albuquerque Vieira Santos, de Recife, Pernambuco. Conforme consta no *press-release* que divulga o resultado da premiação, a peça é uma coletânea de formas populares do teatro de bonecos, utilizando formas teatrais e literárias, lembrando reminiscências dos autos portugueses. O segundo lugar foi concedido a Luis Carlos Saroldi, jornalista do Rio de Janeiro, com a peça *Fábula de Automópolis*: o texto aborda o relacionamento do homem com a máquina, numa cidade voltada para o automóvel como símbolo da automação e foi considerado unanimemente pela Comissão Julgadora o mais original do concurso. Em terceiro lugar, foi premiado *De como o dia virou noite e a noite virou dia – e – noite*, de Lica Neaime (Lígia Maria Nacif), de São Paulo. O texto, baseado numa lenda indígena, transcende um espaço definido. A linha narrativa é a do mito tradicional do herói e seus personagens são índios, bichos e outros alegóricos, como o sol e a lua. A Comissão selecionou ainda dois textos com o Prêmio Publicação – *A verdadeira história de Quentinho ou Sá Marica e a invocação de Satanás*, de Nilson de Moura, do Mamulengo Só-Riso, de Olinda, Pernambuco e *Mulher, Mulher*, de Maria Luiza Lacerda, do Grupo Revisão, do Rio de Janeiro.⁴

Em 1979, foi realizado o **II Concurso Nacional de Dramaturgia de Teatro de Bonecos** com 21 textos inscritos. Esse concurso contou com a Comissão Julgadora integrada por Euclides Coelho de Souza, diretor teatral, de Curitiba, Paraná; Fernando Augusto Gonçalves Santos, autor e diretor teatral, do Mamulengo Só-Riso, de Olinda, Pernambuco; Maria Luiza Lacerda, autora e diretora teatral, do Rio de Janeiro e Humberto Braga, assessor do INACEN⁵, Comissão presidida pelo diretor do ex-SNT, Orlando Miranda. O resultado desse segundo concurso apontou, em primeiro lugar, *Honório dos Anjos e dos Diabos*, de João Siqueira,

⁴ Textos publicados na Coleção Prêmios, Teatro de Bonecos, 1978.

⁵ O Serviço Nacional de Teatro – SNT – foi transformado em Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN – em 1981.

do Rio de Janeiro; em segundo lugar, *Miss Brasil, a Rainha da Benaventurança contra a gíngã da Estragança*, de Antonio Leal e, em terceiro lugar, *A procura do amigo*, de Luiz Carlos Saroldi, jornalista, do Rio de Janeiro. A Comissão indicou dois prêmios publicação para *Babau! Adeus, pessoal! Após fun!*, de Ernesto Albuquerque, de Recife, Pernambuco e *A posse do prefeito*, de José Maria Rodrigues. A Comissão recomendou também quatro textos para leitura pública: *Seu João e Dona Rosa*, de Marcos Caetano Ribas, de Brasília; *Trecos e Bonecos*, de Sylvia Orthof, do Rio de Janeiro; *Mortadelas sem Rodelas*, de Franci Depine Silva Ferreira, do Rio de Janeiro e *O dia em que o espantalho chorou* de Valnir Farias, de Brasília.⁶

Em 1980, o **III Concurso Nacional de Textos para o Teatro de Bonecos** contou com 29 textos inscritos e, da sua Comissão Julgadora, participavam Terezinha Veloso Apocalipse, professora, artista e integrante do Grupo Giramundo, de Belo Horizonte, Minas Gerais; Lula Carvalho, professor; Tácito Borralho, diretor e autor teatral, de São Luiz, Maranhão; Vital Santos, autor e diretor teatral, de Caruaru, Pernambuco e Humberto Braga, assessor do INACEN. O resultado desse concurso foi, em primeiro lugar, *Maria Língua de Trapo*, de Aglaé d'Ávila Fontes de Alencar, de Aracaju, Sergipe; em segundo lugar, *Num fio de linha*, de Marilda Kobachuk e Diana Ribeiro e em terceiro lugar, *Nascimento dos maus elementos nas terras da degeneração*, de Antonio Leal, ambos do Rio de Janeiro. A Comissão selecionou, ainda, quatro textos para leitura pública: *A cidade moderna*, de Olavo Rodante, de São Paulo; *As estrepulias do dinheiro*, de Urariano Mota de Santana, de Recife, Pernambuco; *Chapeuzinho Vermelho e o lobo verde-oliva*, de Lenine Fiúza Lima, de João Pessoa, Paraíba e *O suplício de Bocada Suplício, o Super Herói*, de Henrique Pedro Queirós Veludo Gouveia, do Rio de Janeiro.⁷

⁶ Coleção Prêmios, Teatro de Bonecos, 1979. Os prêmios desse concurso, com valores da época, eram de R\$ 100.000,00, R\$ 80.000,00 e R\$ 60.000,00.

⁷ Coleção Prêmios, Teatro de Bonecos, 1980.

O IV Concurso Nacional – Prêmio Hermilo Borba Filho⁸, referente aos anos de 1981 e 1982, contou com a Comissão Julgadora constituída por Aglaé Fontes de Alencar, de Aracaju, Sergipe; Claudionor Ferreira, de São Paulo; Luiz Carlos Saroldi e Maria Idalina Ismael, do Rio de Janeiro. O resultado desse concurso foi, em primeiro lugar, *Florzinha-que-não-se-cheira e Firmino-Papa-Tudo na Rua-do-Sobe-Desce a caminho do juízo*, de Tonio Carvalho, do Rio de Janeiro; em segundo lugar, *Estória do Capitão Boloteiro que queria casar com Rosinha Chorona, mas o seu pai não deixava*, de Henrique Pedro Queiroz Veludo Gouveia, nascido em Portugal e vindo de Moçambique para o Brasil em 1975 e, em terceiro lugar, *Peleja-sem-pé-nem-cabeça no subúrbio da central*, de Antonio Costa Leal, carioca e com diversos textos premiados.⁹ Nesse concurso, a Comissão selecionou ainda três textos para leitura: *Áo, ão, ão, coleção, coração, transformação*, de Franci Depine Silva Ferreira; *A princesa e o menestrel contra o bicho Belélêu*, de Maria da Graça Oliveira e *Revolta*, de Pedro Veludo Gouveia.

O V Concurso de Dramaturgia Bonecos – Prêmio Hermilo Borba Filho, referente aos anos 1983 e 1984 – reuniu 27 textos inscritos e contou em sua Comissão Julgadora com Lucia Coelho, autora e diretora, do Rio de Janeiro; Magda Modesto, artista e pesquisadora, do Rio de Janeiro; Laís Aderne, de Brasília e Humberto Braga, do INACEN, sob a presidência de Clovis Levy, diretor do Centro de Estudos Nacional de Artes Cênicas, do INACEN. O resultado premiou, em primeiro lugar, *Mariazinha do Bole Bole*¹⁰, de Tonio Carvalho, carioca, diversas vezes premiado; em segundo lugar, *Do jeito que o diabo gosta*, de Sueli Maria de Oliveira, de Governador Valadares, Minas Gerais e, em terceiro lugar, *Do outro lado*, de Ana Maria Amaral e Wladimir Capella, autores e diretores teatrais, de São Paulo. A Comissão desse concurso indicou

⁸ A partir do IV Concurso, o nome do prêmio faz uma homenagem a Hermilo Borba Filho, dramaturgo, escritor e estudioso do teatro popular de bonecos do nordeste.

⁹ Os três primeiros lugares estão publicados na revista Mamulengo nº 11.

¹⁰ Texto publicado na revista Mamulengo nº 12, pp. 49-57.

como prêmio de leitura pública os textos *Maria: nascimento, calvário e morte*, de Henrique Pedro Queirós Veludo, do Rio de Janeiro; *Bufaloco*, de Olavo Rodante, de São Paulo e *Auto da Catarineta*, de Sylvia Orthof, do Rio de Janeiro.¹¹

O VI Concurso de Dramaturgia Bonecos – Prêmio Hermilo Borba Filho, referente aos anos de 1985 e 1986, contou com a seguinte Comissão Julgadora: Lucia Coelho, diretora e autora, do Rio de Janeiro; Ferré, ator e diretor do Grupo Cem Modos, de Porto Alegre, Rio Grande do Sul; Oswaldo Gabrielli, do grupo XPTO, de São Paulo e Valmor Beltrame – Nini –, de Florianópolis, Santa Catarina. O resultado do concurso foi o seguinte: em primeiro lugar *Trem de Lata*¹², de Ana Deveza Mendonça, do Rio de Janeiro; em segundo lugar, *Terra de sete palmos*, de Antonio Carlos Santos, de Anápolis, Goiás e em terceiro lugar *A menina do catavento*, de Arnaldo Santos Lopes e Orlandino Martins dos Santos, de Itapagipe, Bahia.¹³

Em 1993, depois de uma interrupção de seis anos, o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura – IBAC / Ministério da Cultura, órgão que sucedeu aos extintos INACEN / FUNDACEN, retomou o Concurso Nacional de Dramaturgia – Prêmio Hermilo Borba Filho. A Comissão Julgadora desse concurso foi integrada por Álvaro Apocalypse, diretor do Grupo Giramundo, de Belo Horizonte, Minas Gerais; Tácito Borralho, diretor teatral, de São Luiz, Maranhão e Antônio Carlos Sena, diretor do Grupo Teatro Infantil de Marionetes – TIM, de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Os vencedores foram *Nuvem Branca*, de Ernesto Albuquerque Vieira Santos Filho, de Recife, Pernambuco, em primeiro lugar; *Casos de bonecos*, de Jorge Julio Schwartz Reis, de Porto Alegre, Rio

¹¹ *Press-Release* – INACEN/MEC, 3/8/1984. Os três primeiros prêmios foram, em valores da época, de Cr\$ 500.000,00, R\$ 250.000,00 e R\$ 200.000,00 e o primeiro lugar obteve auxílio parcial de montagem até o máximo de dois milhões de cruzeiros e/ou financiamento.

¹² Texto publicado pela revista Mamulengo nº 14, pp. 43-51.

¹³ Os prêmios concedidos por este concurso foram com valores, da época, de Cz\$ 30.000,00, Cz\$ 20.000,00 e Cz\$ 10.000,00. Edital nº 18, de 8/12/1986 – INACEN/Ministério da Cultura.

Grande do Sul, em segundo lugar e *A desinvenção do mamulengo ou as aventuras de Benedito no inferno*, de Marco Antônio da Rocha Pimentel, em terceiro lugar. Foram indicados, ainda, para leitura pública, os textos *Contos de fadas*, de Tonio Carvalho, do Rio de Janeiro; *A ilha de Lilliputh*, de Márcio Macedo Rodrigues, do Rio de Janeiro e *O quarto*, de Antonio Roberto Rodante, de São Paulo.¹⁴ No que se refere às encenações dos textos premiados nesses concursos, encontramos *Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusão*, de Ernesto Albuquerque, selecionado em 1977, com direção de Ilo Krugli e montado pela Companhia Dramática Brasileira, do então Serviço Nacional de Teatro. Foi uma iniciativa também pioneira, no âmbito das políticas culturais, pois além do estímulo ao autor, a produção – partindo de uma companhia oficial – tinha o objetivo de chamada de atenção para este gênero artístico. O espetáculo, além de temporada regular, participou de eventos significativos como a solenidade de substituição do nome do Teatro Nacional de Comédia – TNC – em Teatro Glauce Rocha, no tradicional prédio da avenida Rio Branco nº 179, no Centro do Rio de Janeiro. O espetáculo percorreu várias cidades do país e foi convidado para ser apresentado no Teatro La Mama, de New York. Este espaço, fundado por Ellen Stewart, era considerado uma referência de novos dramaturgos, no Greenwich Village. Continuando a excursão, o espetáculo foi apresentado no Kennedy Center, de Washington, abrindo a programação do American College Theatre Festival, cumprindo ainda um roteiro em diversas universidades americanas. *Sonhos de um coração brejeiro* foi apresentado também no Teatro São Luiz, de Lisboa, Portugal; em Montevidéu, Uruguai, no Festival de Artigas, onde recebeu o prêmio *Títere de Oro*, e no Teatro Bambalina, de Buenos Aires, Argentina.

Do concurso realizado em 1978, encontramos a montagem do

¹⁴ IBAC/Ministério da Cultura – Coordenadoria de Comunicação – Press-Release/1993. Os vencedores foram contemplados com valores, da época, de Cr\$500 milhões, Cr\$300 milhões e Cr\$200 milhões, respectivamente, para os primeiro, segundo e terceiro lugares.

texto selecionado em terceiro lugar, *De como o dia virou noite e a noite virou dia – e - noite*, de Lúcia Maria Nacif, pela Cia. Dramática Piedade, Terror e Anarquia, com formandos da Universidade de São Paulo – USP, em 1981. Com direção de Antonio do Valle, esse texto foi premiado ainda pela Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA –, com o Troféu Mambembe, na categoria Dramaturgia, oferecido pelo então INACEN / MEC e o Prêmio Molière, da Air France, também como melhor texto do ano, em São Paulo. O espetáculo foi premiado como um dos cinco melhores do ano e participou do Projeto Mambembinho, do INACEN/MEC, viajando por diversas capitais do país. *Mulher, Mulher*, de Maria Luiza Lacerda, Rio de Janeiro, selecionado com o prêmio Publicação, também no concurso de 1978, foi montado no Rio de Janeiro em 1980, dirigido pela própria autora. Desse concurso, o texto de Nilson Moura, *A verdadeira história de Quentinho ou Sá Marica e a invocação de Satanás*, foi montado em oficinas do Mamulengo Só-Riso, em 1979 e apresentado em Olinda, Pernambuco.

Do II Concurso realizado em 1979, o texto vencedor em primeiro lugar, *Honório dos Anjos e dos Diabos*, de João Siqueira, foi montado pelo Grupo Carreta, com direção de Manoel Kobachuk e cumpriu uma expressiva temporada no Teatro de Bolso Aurimar Rocha, no Leblon, no Rio de Janeiro. A crítica da revista *Isto É*¹⁵, assinada por Kátia Muricy, diz que “o espetáculo do grupo Carreta é pródigo na ênfase às qualidades do texto. Manoel Kobachuk, com boa experiência em teatro de bonecos, realiza um trabalho quase sempre deslumbrante na sua primeira direção para adultos. A habilidade dos atores na manipulação dos criativos bonecos, a dinâmica mobilidade das cenas e a união harmoniosa da música à ação garantem a graciosa agilidade de um espetáculo que representa, com raro apuro formal, o movimento alegre das feiras, procissões e festas nordestinas e o movimento trágico da repressão às revoltas populares”. O autor foi destacado, também, com o Troféu

¹⁵ Revista *Isto É* nº 244, agosto de 1981.

Mambembe¹⁶, em 1981. Encontramos, ainda, registro de outra montagem desse mesmo texto, em 1986, em Vitória, Espírito Santo, pelo Grupo Mecenaz Troupe Teatro, com direção de Mecena Oliver.

Do concurso de 1980, *Maria Língua de Trapo*, de Aglaé d'Ávila Fontes de Alencar, foi montado em 1984 pelo Mamulengo do Cheiroso, de Aracajú, Sergipe. Esse espetáculo foi dirigido por Fernando Augusto Gonçalves Santos, de Olinda, Pernambuco e foi apresentado em diversas cidades do nordeste. *Num fio de linha*, de Marilda Kobachuk e Diana Ribeiro, texto distinguido em segundo lugar no III Concurso, foi montado pelo Grupo Sol da Terra. Ainda desse concurso, o texto selecionado para publicação, *Cidade Moderna*, de Olavo Rodante, foi montado pela Cia. Malungo Mamulengo, de Santo André, São Paulo. A peça conta a história de um lugar dominado pelo Barão Balofão, que impõe aos habitantes da cidade que não deixem a vegetação sobreviver.

Do IV Concurso, referente aos anos de 1981 e 1982, o texto selecionado em segundo lugar, *Estória do Capitão Boloteiro que queria casar com Rosinha Chorona, mas o seu pai não deixava*, de Pedro Veludo, foi montado no Rio de Janeiro e apresentado no Teatro de Bolso Aurimar Rocha, com direção de José Mário Tamas e música de Caíque Botkay, realizando apresentações em outros teatros e em inúmeras escolas do Rio de Janeiro. Flora Sussekind, crítica do Jornal do Brasil, destaca esse espetáculo como “um dos infantis mais simpáticos da temporada”.

Trem de Lata, de Ana Deveza, primeiro lugar do VI Concurso, referente aos anos de 1985 e 1986, estreou com direção de Maria Idalina Ismael e com bonecos de Fernando Santana e Ana Deveza, no Teatro Cacilda Becker, em 1988, cumprindo temporada nesse e em outros teatros cariocas.

No estudo destes nove concursos promovidos por uma instituição de cultura, em nível nacional, no período compreendido

¹⁶ Prêmio instituído pelo então Ministério da Educação e Cultura/INACEN, em dez categorias, para os que se destacam no panorama da produção artística, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

entre 1977 e 1993 – são nove concursos em dezesseis anos –, grifamos alguns pontos que merecem observações. Considerando todas as peças selecionadas, dispomos de 43 textos que passaram por avaliação de profissionais experientes no campo da literatura dramática e no campo da encenação. Foram 33 autores premiados, pois seis deles repetem seus nomes – alguns mais de uma vez – em anos e colocações diferentes. Desses 43 textos, mais da metade é direcionada ao público adulto e um percentual um pouco menor dedicado ao público infantil e/ou infanto-juvenil, até onde esta classificação pode ser indicada com algum rigor. A origem geográfica dos textos premiados, anotada pelo local onde residiam os autores na data da inscrição nos concursos, mostra a seguinte abrangência: dez textos do nordeste (Bahia, Pernambuco e Paraíba), 29 textos da região sudeste (Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais), três textos da região centro-oeste (Brasília e Goiás) e um texto da região sul (Rio Grande do Sul). Ainda, na pesquisa dos textos premiados que foram encenados, ressaltamos que a lista apresentada pode não estar completa, devido ao nem sempre seguro registro das informações reunidas, de todo o país.

Se estes concursos cumpriram – e poderiam estar cumprindo – os objetivos de estímulo e de difusão do texto teatral, conforme demandavam os artistas na década de 1970, os resultados incitam, no mínimo, muitos debates. Além do que, sem dúvida, esses textos ofereceram ao público, em tantas cidades, este acervo de trabalhos artísticos que possibilitou um conhecimento de parte considerável desta dramaturgia específica, no período.

Em termos gerais, os textos teatrais escritos especificamente para o teatro de animação ainda buscam o padrão de qualidade a que chegou a literatura dramática brasileira. Por conta disto, talvez, muitos espetáculos apresentam resultados surpreendentes em adaptações da literatura, de textos de teatro convencionais e em experiências desenvolvidas por autores/encenadores. Evidência esta que comprova a necessidade de incentivo, por diversos meios, na formação de novos autores e/ou na compreensão desta dramaturgia específica.

A busca de dados referentes a esses concursos, no contexto deste artigo, contou com a colaboração inestimável dos funcionários do Centro de Documentação da FUNARTE / Ministério da Cultura, permitindo a sistematização, ainda que em parte, das informações deste assunto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Revista Mamulengo nº 7, Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB, 1978.
- Revista Mamulengo nº 12, Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB, 1984.
- Revista Mamulengo nº 14, Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB, 1988/89.
- Teatro de Bonecos - 1978. Coleção Prêmios Rio de Janeiro: INACEN/MEC: 1978.
- Teatro de Bonecos - 1979. Coleção Prêmios. Rio de Janeiro: INACEN/MEC: 1981.
- Teatro de Bonecos - 1980. Coleção Prêmios. Rio de Janeiro: INACEN/MEC: 1983.

A dramaturgia de títeres de Federico García Lorca: entre o culto e o popular

Irley Machado

Universidade Federal de Uberlândia - UFU





PÁGINAS 177 e 178: Espectáculo *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* (1996). Teatro de Las Estaciones. Dirección: Rubén Darío Salazar. Cuba. Foto Acervo Teatro de Las Estaciones.



Resumo: O objetivo do presente estudo é realizar uma pequena análise dos aspectos ligados à dramaturgia de títeres de Federico García Lorca. Para tanto, escolhemos dois textos que nos parecem exemplares dessa dramaturgia: *La Niña que riega la albahaca y el Príncipe preguntón* e *La tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita*. São textos que, embora possuam características híbridas, trazem elementos que podem classificá-los entre o culto e o popular.

Palavras-chave: García Lorca; dramaturgia; títeres.

Abstract: This study conducts a short analysis of factors related to the puppet theatre of Federico García Lorca. We have chosen two texts that we consider to be examples of this dramaturgy: *La Niña que riega la albahaca and the Príncipe preguntón* and *La tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita*. Despite the hybrid characteristics of these works, they present elements that allow classifying them between popular and erudite.

Keywords: García Lorca; dramaturgy; puppets.

Federico García Lorca, um dos maiores poetas que a Espanha conheceu, tinha para si que sua maior arte era o teatro. Não um teatro fundamentado apenas na questão dramática, mas um teatro cuja natureza poética predominava. Seu inegável talento, de músico, poeta e artista plástico, não era menor quando se tratava do teatro. Sua paixão por esta arte parece ter surgido muito cedo, quando o menino Federico, fascinado pelos rituais religiosos, representava a missa usando paramentos improvisados com roupas velhas, para

uma plateia de crianças da vizinhança e de criados. Mas, o menino Federico abandona as brincadeiras de rezar missa assim que assiste a uma representação de teatro de bonecos, e coloca sua criatividade a serviço da arte, elaborando, ainda na infância, o seu próprio teatro de marionetes, com bonecos de pano e papelão.

Para o poeta, o teatro não era nada mais que emoção e poesia encontradas na palavra, na ação e no gesto. Lorca via a arte como essencialmente comunitária e o teatro como expressão máxima dessa comunicação, e declara: “Particularmente, yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad” (LORCA, 1957:413).

O envolvimento de Lorca com a arte teatral, desde o início de sua carreira de dramaturgo, fez com que ele se opusesse ao teatro enquanto mercadoria e partisse para a busca de um teatro poético, de um teatro capaz de reunir uma grande gama de elementos de outras artes, na construção de um teatro total. Segundo Posada, “el autor alza la poesía dramática como instrumento de exploración artística en todos los planos de la vida” (POSADA, 1996:13). Lorca defende que “el teatro que ha perdurado siempre es el de los poetas. Siempre ha estado el teatro en manos de poetas. Y ha sido mejor el teatro en tanto era más grande el poeta” (LORCA, 1957: 178).

Ao analisarmos o conjunto da obra dramática de Lorca, conseguimos perceber a coerência do autor que restitui ao drama sua dimensão poética. Dentro da construção desta poesia dramática, a que Lorca se aplica, surpreende a indicação e a integração dos elementos musicais e plásticos – cenográficos – que, aliados à palavra, compõe um espetáculo total, um teatro total. Posada afirma que, no teatro de Lorca,

música, plástica, coreografia, se entrelazan, en síntesis perfecta. Por esta síntesis de elementos, no es ninguna audacia expresiva considerar a Lorca, como alguna vez se ha hecho, el mayor temperamento dramático del siglo (POSADA, 1996: 14).

O teatro de Lorca, por ser poesia, não foge a um comprometimento social e histórico. Em sua *Charla sobre el teatro*, o poeta expressa, de forma metafórica, sua preocupação com a função social do teatro:

[...] el poeta dramático no debe olvidar, si quiere salvarse del olvido, los campos de rocas, mojados por el amanecer, donde sufren los labradores, y ese palomo, herido por un cazador misterioso, que agoniza entre los juncos sin que nadie escuche su gemido (LORCA, 1996:13).

A inclinação de Lorca pela arte do teatro fez com que ele abordasse o drama de uma perspectiva rigorosamente teatral, considerando sempre que o texto alcança sua máxima virtualidade apenas quando é colocado em cena. É exatamente essa concepção de Lorca que vai permitir que o autor devolva ao teatro sua natureza de rito e festa. É, ainda, dentro dessa perspectiva de rito e festa, que vamos encontrar a dramaturgia de títeres de Lorca.

La Niña que riega la albahaca y el Príncipe preguntón

O autor em sua juventude alimenta o sonho de resgatar a tradição do teatro de bonecos andaluz. Sua primeira obra para títeres teria sido escrita para as comemorações do Dia de Reis. Trata-se da peça *La Niña que riega la albahaca y el Príncipe preguntón*, inspirada num “*viejo cuento andaluz en três estampas y un cromo*”. Em 6 de janeiro de 1923, ela foi apresentada por Lorca e Manuel de Falla na Huerta de San Vicente, e constava ainda no programa a apresentação de *Los habladores*, de Cervantes; numa adaptação de Lorca, um Auto de Natal do século XIII, *El auto de los Reyes Magos*. O texto teve arranjos musicais tomados de Debussy, Albéniz, Ravel y Felipe Pedrell e executados por Manuel de Falla com uma pequena orquestra de clarinete, viola¹ e piano. É necessário considerar a importância que essa “*fiesta*” assume quando se pensa

¹ Viola: pequena guitarra de cinco cordas dobles de metal. Dicionário Larousse Espanhol/Português – Português / Espanhol. 2005.

no envolvimento posterior de Lorca com o teatro. Parece que esse início já anuncia as diferentes facetas da personalidade teatral de nosso autor: adaptador, diretor teatral, artista plástico e, acima de tudo, dramaturgo. Segundo Morejón:

Lorca a todo está atento. Estudia los mínimos detalles. Ensayaba las voces. Dispone los elementos de la escena. Integra en un todo homogéneo diferentes estructuras dramáticas. No nace en ese momento el futuro organizador y director de La Barraca, porque ha nacido ya, durante la niñez, como ya vimos, pero se afianza y consolida. Se define el autor de farsas líricas, que va a culminar en los Títeres de la cachiporra, en Amor de Don Perlimplín y en el Retablillo de Don Cristóbal (MOREJÓN, 1998:44/45).

Lorca, cuja admiração por Shakespeare, Molière, Cervantes, Lope de Vega e Goldoni, para citar-se apenas esses, irá desenvolver seu ciclo de farsas líricas, a exemplo de seus poetas preferidos, com uma dupla tradição: culta e popular. São os clássicos, mas também os bonecos, a feira, o pátio de comédias e ainda as tradições e as superstições. Seu teatro parece ser um inventário do teatro do ocidente, deixando ver suas possibilidades e falências. Assim, nasce *La Niña que riega la albahaca y el Príncipe preguntón*: adaptada do conto popular *La mata de albahaca*, a peça tem como personagens o Negro, a menina Irene, o Pai e o Príncipe. O Negro funciona como uma espécie de apresentador, e dá ao público informações sobre os personagens, chamando-os à cena. Ao apresentar o pai de Irene, ela, protagonista e personagem central, menciona o fato do Pai ser um sapateiro viúvo, muito pobre. Sobre o Príncipe, informa que este vive num palácio em frente à casa de Irene. Ao chamá-lo para que compareça diante do público, um pajem avisa que ele não pode sair, pois “*está haciendo pipi*”² (p. 62), caracterizando assim,

² As citações desse texto serão todas tiradas da edição de GARCÍA LORCA, Federico. *Obras para títeres de Federico García Lorca*, 1998. Portanto, indicaremos apenas o número da página em que se encontra, sendo desnecessária a repetição das informações sobre a obra após cada citação.

de certa forma, o aspecto infantil de sua majestade e, naturalmente, provocando o riso infantil, tão ligado às funções escatológicas.

Após apresentar os personagens, o Negro passa a relatar a história. Conta que, em uma manhã de sol, Irene saiu à janela para regar as alfavacas. Nesse mesmo momento, o príncipe, na janela, pergunta à menina: “¿*Niña, niña que riegas la albahaca, cuantas hojitas tiene la mata?*” Ao que Irene responde arditamente: “¿*Díme, rey zaragatero, cuantas estrellitas tiene el cielo?*” (p. 27). O príncipe não sabe a resposta e pergunta ao pajem que também não sabe, mas este lhe dá a ideia de disfarçar-se de vendedor de uvas para poder se aproximar de Irene. Seguindo o conselho, o príncipe sai à rua disfarçado, anunciando que troca uvas por beijos. Encontram-se, aqui, elementos que pertencem ao gênero da farsa: o travestimento do príncipe e a astúcia da menina que naturalmente reconhece o príncipe disfarçado, mas ainda assim aceita beijá-lo, entrando no jogo.

No outro dia, assim que Irene abre a janela para regar as alfavacas, o príncipe repete a pergunta do dia anterior. Dentro do jogo farsesco, ela responde da mesma forma, com a pergunta já conhecida, ao que o príncipe responde: “*Niña-niña... ¡los besos que le diste al uvatero!*” (p. 66). Irene finge-se de ofendida e se recusa a voltar à janela. O príncipe adoce de melancolia. Vários sábios são chamados ao palácio. É a oportunidade que Irene encontra para, disfarçada de mago, recomendar ao príncipe que se case com a vizinha, *la niña-niña*. Ideia naturalmente do agrado do personagem. Por fim, a jovem se revela e o príncipe pede sua mão em casamento. No cenário, há uma árvore do sol e uma árvore da lua, que brilham intensamente no final.

A linguagem dos contos de fadas procura definir, dentro de uma disputa romântica, as condutas mais apropriadas para homens e mulheres. O conto adaptado por Lorca, a partir do título, dá à figura de Irene uma função: a personagem se distingue por suas ações. Ao regar as alfavacas, age ativamente para que as plantas cresçam. O papel do príncipe é mais passivo, resumindo-se, inicialmente, às perguntas que faz à jovem e deixando entrever uma espécie de jogo competitivo entre eles. O caráter imaturo do jovem o inclui na longa série de

personagens masculinas frágeis, presentes na dramaturgia lorquiana. É a atitude ativa de Irene que salva a vida do príncipe e garante para os dois uma vida feliz. Nesse conto, as relações que se estabelecem entre o mundo masculino e o feminino estão expressas pelas duas árvores do cenário da terceira estampa. Diante da energia dinâmica de Irene, o príncipe, passivo e infantil, amadurece. Solucionado o conflito, brilham no cenário, com a mesma intensidade, a árvore do sol, símbolo de masculinidade, e a árvore da lua, representante da feminilidade. A lua, já se sabe, é por excelência o elemento que traz a umidade necessária para que a vida floresça, intrínseco ao título na metáfora poética da jovem que rega, umedece, gerando nesse caso a possibilidade do florescer de uma união.

Poesia e teatro. Duas artes que se unem para revelar um autor ímpar já no início de sua carreira. Lorca, nessa pequena obra, parece dominar aquilo que Bernardete Rey-Flaud caracteriza como a sintaxe da farsa, e que inclui os travestimentos, a linguagem marota de duplo sentido, o jogo intencional de enganar o outro, a astúcia de se deixar enganar e o retorno da ação inicial em benefício do “ludibriado”. O poeta conduz o conflito e o desfecho de maneira leve e alegre, própria à linguagem de um teatro de títeres e, não esquece de recheiar sua farsa de poesia e de pequenas interrupções burlescas, que naturalmente faziam a alegria dos presentes. Segundo Soriano (1995), em vários momentos a história era interrompida por pequenos entreatos e aparecia em cena Don Cristóbal, conversando com o público e chamando as crianças pelo nome.

A linguagem usada, no entanto, não é uma linguagem que se poderia caracterizar como tradicionalmente farsesca. As palavras com que Lorca recria o conto vêm acompanhadas de uma deliciosa metáfora, que reforça a preocupação do autor em usar uma linguagem que, embora infantil, não se apresente desprovida de poesia. O Mago, ao chegar ao palácio, anuncia: “*¡¡¡ Vengo a palacio a curar mal de amores y otros potiches !!! Enfermos de melancolía y luna... venid a mi. Soy el mago de la alegría, que traigo el trompetín de la risa!!!*” (p. 63). A lua, aqui, simboliza a fase negra em que se encontra o

príncipe, privado de sua própria luz solar. É como se o príncipe tivesse que passar por essa fase escura lunar, para poder se colocar em contato com seu princípio feminino, que gera a transformação. Há, portanto, uma inversão nos papéis dos personagens. Ela, Irene, vira o mago que traz a alegria, associada aqui à luz solar, que vem para ressuscitar essa lua, uma lua que morre durante três noites, em cada mês lunar. É interessante notar como, desde o princípio de sua carreira, Lorca se faz acompanhar pela imagem fantasma da morte. O Príncipe, com seu comportamento passivo, pode morrer de tristeza pela não realização de seu amor, é preciso a ação de Irene para transformar a tristeza em “*el duende de la alegría*”.

A dramaturgia de títeres, criada por Lorca, não deixa de estar comprometida com a realidade: a magia funde com as vicissitudes cotidianas. Os contos de fada são reelaborados dentro de uma linguagem que revela a preocupação de um autor que não se afasta dos problemas da vida: ao contrário, revela as rupturas, os sacrifícios e a dor que é parte do ser humano, mas não impede que o lirismo e a imaginação se filtrem entre os episódios.

Ao colocar em sua obra certa distância entre o castelo do príncipe e a casa do sapateiro, Lorca nada mais faz do que mostrar que há também uma grande separação de classes entre ricos e pobres: entretanto, o poeta traz em seu íntimo o grande desejo de, por meio de seu teatro, provocar uma reviravolta nos papéis sociais. A exemplo dos contos de fada em *La niña que riega la albahaca*, a jovem Irene refaz o percurso das heroínas que conquistam, com seus próprios talentos, melhor condição social para si e para os seus.

Lorca, eivado dos sentimentos próprios à sua nacionalidade, defende, em uma de suas conferências, a ideia do *duende*. Para ele, o *duende* é exatamente essa força misteriosa que impulsiona nossa criação e a torna distinta. Essa força que nos liberta das amarras sociais e nos faz avançar corajosamente no caminho que escolhemos. O *duende* é como a energia humana para o amor – não há para ele nenhuma explicação racional. Ele nos habita e nos invade, mas, à mercê dessa energia, deixamos brotar toda a riqueza e força

necessárias para a realização plena de nossa felicidade. Assim, ao caracterizar seus personagens, o autor torna evidente a diferença entre aqueles que possuem ou não o *duende*. Quando o Sapateiro aparece entoando a canção que o caracteriza, o personagem do Negro comenta: “*Debemos decir que el Zapatero tiene el duende de la canción en el alma*” (p. 62). A juvenzinha compartilha com o pai o mesmo *duende*: é cantando que anuncia seus predicados: “*Tengo los ojos azules / y el corazoncito igual / que la cresta de la lumbre*” (p. 63). O príncipe, que de início, parece desprovido de *duende*, é libertado pela ação amorosa da menina. A partir de agora, ele deixa de ser um príncipe perguntador, pois descobriu onde vive “*el duende del corazón*” (p. 69). E o autor volta a brincar com a linguagem poética e singela que o aproxima da infância, pois “*el duende vive debajo de la almohada de un niño puro ... si, puro como las cosas tontas con lechuguillas del alma.*” (p. 33). A peça se encerra com a rubrica poética “*cae lentamente o telón. No se sabe si brilla más el sol o la luna*” (p. 33). Aqui, o poeta iguala a luz dos astros celestes em uma metáfora cênica, que mostra a maestria de alguém que sabe brincar com as palavras com a mesma intensidade que o faz com a cena. Nessa pequena obra para bonecos, já é inegável a habilidade do autor em preencher com metáforas poéticas sua produção dramática.

Las farsas guñolescas

La tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita, El Retablillo de don Cristóbal, La zapatera prodigiosa e Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín constituem o conjunto de farsas lorquianas. As três primeiras obras, segundo Lorca, seriam para montagem com bonecos, segundo a tradição do guinhol, mas, constata-se que *La zapatera prodigiosa*, ainda no período da vida do autor, foi montada com atores.

O popular teatro de marionetes de tradição andaluza caracterizava-se por apresentar bonecos que manejavam porretes, chamados *cachiporras*. Lorca, em 1922, decide escrever todo um conjunto de

peças curtas a serem classificadas sob a rubrica de Farsas de Guinhol. Sua produção literária vai sofrer uma virada decisiva, e irá se inscrever, para sempre, na tradição popular andaluza. Baseado na tradição dos Títeres de Cachiporra, o poeta começa a escrever o texto *Tragicomedia de Don Cristobal y la seña Rosita*. Esse ano, então, será marcado teatralmente pelo desejo e dedicação de Lorca, em colaboração com Manuel de Falla, em realizar seu teatro de *guinhol*. Numa carta ao amigo, Lorca assim se expressa:

Ya sabe usted la ilusión tan grande que tengo de hacer unos Cristobicas llenos de emoción andaluza y exquisito sentimiento popular. Creo que debemos hacer esto muy en serio; los títeres de cachiporra se prestan a hacer creaciones originalísimas (LORCA, 1998:153).

Manuel de Falla não apenas lhe prometera colaboração, mas, também solicitou a ajuda de seus colegas músicos, Maurice Ravel e Igor Stravinski, que acabaram se interessando pela tão apaixonante tarefa. No entanto, o poeta não pôde contar com a colaboração de Falla, pois o maestro precisou dedicar-se à composição de uma ópera para marionetes: o retábulo de mestre Pedro, de Cervantes; já prometido à princesa Edmond de Polignac.

Lorca via na pureza teatral da velha farsa andaluza a possibilidade de realizar um teatro autenticamente popular, que pudesse reunir os temas da tradição guinholesca culta e popular. Nesse sentido, pode-se dizer que a dramaturgia de títeres criada por Lorca oscila entre as duas vertentes e se encontra permeada por elementos híbridos. As farsas, no conjunto da obra do autor, parecem assumir o caráter de experimento vanguardista, em que os bonecos contestam a “naturalidade” da cena. Segundo Gadelha, “a tradição andaluza das marionetes ganha espessura simbolista: o desumano não passa de excessivamente humano” (GADELHA, 2009: 7). Com seu teatro de títeres, Lorca ultrapassa a prática naturalista e busca uma estética da teatralidade que supera as relações imediatas entre a obra e a realidade.

Em *La tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita*³, encontramos personagens que também fazem alusão à tradição do teatro ocidental, como no caso do personagem barbeiro que se chama Fígaro e que funciona dramaturgicamente como uma projeção metateatral. Outros personagens aparecem em cena, são: O mosquito, a guisa de prólogo ou anunciador da ação; Rosita; o Pai; Cocoliche; Don Cristóbal; o dono do porrete; um criado; a Hora; o taberneiro Espantanublos, Currito e o sapateiro Cansa-Almas.

O Mosquito, personagem misterioso, meio duende, meio inseto, representante da *“alegría de vivir libre”*, de imediato torna-se a voz do poeta, em sua denúncia contra o teatro convencional burguês *“donde los hombres van a dormirse, y las señoras... a dormirse también”* (p. 95). Mas, o prólogo vem eivado de uma terna poesia que brinca com a imaginação infantil, pois, se ele adverte para que *“los niños cierren la boquita”*, educando-os para assistirem a representação, também os conduz a ver a estrela que *“por el agujerito de la puerta temblaba como una fresca violeta de luz”* (p. 95), recuperando a imagem de um grande rio que sorri e conduz Mosquito e seus amigos para um espaço idílico de *“gente sencilla, para mostrarles las cosas, las cosillas y las cositillas del mundo; bajo la luna verde de las montañas, bajo la luna rosa de las playas”* (p. 96). Um mundo mágico que, embora seja um mundo em que vivem os espectadores, também pode ser um mundo sonhado e, com uma marota poesia, brinca com as meninas e encerra o prólogo chamando um *“¡viento! [...] limpia las lágrimas nuevas en los ojos de las niñas sin novio”* (p. 96).

A primeira cena se desenvolve na casa em que moram Rosita e seu pai. Rosita borda, sonhadora, distrai-se, vai à janela, flerta com seu namorado Cocoliche, sem saber que seu pai trama seu casamento com o grotesco Don Cristóbal. O primeiro quiproquó acontece quando o pai anuncia o casamento à Rosita e ela pensa que será com Cocoliche. Ao descobrir o engano, desconsolada chora. À

³ Todas as citações dessa peça encontram-se em GARCÍA LORCA, Federico. *Teatro I*. 1996, razão pela qual colocaremos apenas o número da página ao lado da citação.

noite, Cocoliche, na taberna, lamenta-se com os amigos, quando um encapuzado, ao ouvir o nome de Rosita, diz ter namorado uma moça com o mesmo nome. Don Cristóbal, que vem encomendar o vinho para o casamento, é alvo da zombaria de Cocoliche e seus amigos e acaba brigando com o taberneiro, distribuindo pancadas para todo lado.

No quadro seguinte, descobre-se que o encapuzado era Currito, antigo namorado de Rosita que, na tentativa de vê-la, pede ao sapateiro Cansa-Almas que o deixe ir experimentar, na jovem, os sapatos de casamento. O cenário do quinto quadro é composto pela barbearia de Fígaro, a sapataria e um portão com um grande letreiro: *“Posada de todos los desengañados del mundo”* (p. 128). O sapateiro e o barbeiro conversam maliciosamente sobre Don Cristóbal. Enquanto Fígaro faz-lhe a barba, descobre que esse tem a cabeça de madeira. Na cena final, Currito leva os sapatos para experimentar na noiva. Ela se espanta ao descobrir seu antigo namorado. Don Cristóbal chega e Rosita se vê obrigada a esconder Currito no armário. Don Cristóbal sai e entra Cocoliche. Don Cristóbal se reaproxima e é a vez de Cocoliche ir para o armário, junto com Currito.

O casamento se realiza e o noivo bebe até adormecer. Rosita liberta Currito, mas o noivo acorda e avança com sua cachiporra. Currito serve-se de um punhal e sai perseguido por Don Cristóbal que ao voltar, ferido, encontra Rosita abraçada com Cocoliche e, antes que possa atacar os amantes, morre. Ao observarem o morto, descobrem, com espanto, o que o barbeiro já anunciara, Don Cristóbal é um boneco de madeira tosca, uma marionete. A cortina se fecha – o texto termina – sem que o espectador saiba realmente se a peça se trata de marionetes que representam o papel de pessoas – como se acredita – ou se, ao contrário, Lorca inverteu o comportamento clássico, fazendo com que atores representassem bonecos. Só Don Cristóbal deixa evidente sua condição de marionete. É sobre esta constatação liberadora que a obra se situa. Mas, embora as farsas de guinhol possam ser consideradas “menores”, o tema não o é. O tema da tragicômica relação entre o marido velho

e a esposa jovem aparece na obra como assunto farsesco por excelência. Mas, nesta Tragicomédia, encontramos o direito da mulher a escolher por esposo o homem que ela ama e não o que lhe impõe a autoridade familiar, tema que estará presente em toda posterior produção dramática de Lorca.

A cena inicial abre com Rosita bordando. O ato de bordar irá caracterizar a situação social da jovem, que cumpre em silêncio as tarefas domésticas, denunciando a preponderância da moral patriarcal dominante. A protagonista lamenta ter espetado a agulha quatro vezes no nome do pai, ironia farsesca de alguém que gostaria de espetar o próprio pai para livrar-se de sua dominação. Veja-se: *“Una, dos, três, cuatro ... (se pincha) ¡Ay! (llevando-se el dedo a la boca.) Cuatro veces me he pinchado ya en esta e última del “A mi adorado padre”. En verdad, que el cañamazo es una labor difícil”* (p. 97).

A jovem não só borda por submissão, mas por necessidade, é o pai que diz: *“¡Borda hijita mía, borda que con eso comemos!”* (p. 98). O que também revela a importância do trabalho da menina como fator de subsistência para a família. Mais tarde, como um reforço da situação denunciada, é o próprio pai que, ao ouvir as reclamações da jovem, diz: *“¿Qué vocês son ésas? ¡A bordar y a callar! ¡Qué tiempos éstos! ¿Van a mandar los hijos en los padres?”* (p. 104). Sem saída, Rosita aquiesce: *Está bien. ¡Me callaré!* Para voltar a lamentar-se: *“Entre el cura y el padre estamos las muchachas completamente fastidiadas [...] ¡Como me gustaría ser perro! Porque si le hago caso a mi padre entro en un infierno, y si no por hacerlo caso, logo voy al otro, al de arriba...”* (p. 105).

Rosita, em sua suposta pureza de marionete protagonista, mantém uma linguagem de subentendidos *“si yo no me caso con Cocoliche, va a tener la culpa el cura... si, el señor cura ...”* (p. 105), insinuando que não se manterá fiel ao grotesco marido e aqui se pode imaginar todo o cômico gestual que poderia resultar para uma melhor compreensão do público. Don Cristóbal, por sua vez, serve-se de uma linguagem maliciosa e aviltante que diminui a moça, mas que, pertencendo à linguagem da farsa, gênero em que

se inscreve, é absolutamente adequada ao propósito de provocar um riso sem censuras. Ele diz: “*Es una hembra suculenta. ¡Y para mí solo! ¡Para mí solo!*” (p. 106). Se nos remetermos aos personagens tipo da *Commedia dell’Arte*, cuja arte de alguma forma vai influenciar nosso poeta na criação de suas marionetes, poderíamos ver um Pulccinela libidinoso, saltando contente ao imaginar a cena.

A cena que mostra o Pai e Don Cristóbal a realizar o “arranjo comercial” denuncia já o grotesco da figura do estranho noivo: o Pai vende a menina por “*ciem duros*” e o “noivo” tudo faz para diminuir a figura da menina, dizendo ao pai que é ele que faz um bom negócio, pois a menina já está “*madurita*”, insinuando que ela estaria velha para casar. Quando o pai, já arrependido, diz que ela não estaria pronta para a realização das bodas no dia seguinte, é ameaçado pelo ridículo personagem que se vangloria ter enviado “*muchos al barranquillo*” (p. 112). Na mesma cena, Don Cristóbal, ao ouvir Rosita cantar, já anuncia como será o futuro relacionamento dos dois, em que ela só “cantará” conforme ele permitir. Cenas cômicas alternam com cenas românticas. Se em determinado momento Cocoliche é o jovem enamorado que corteja Rosita no balcão, lembrando um recurso shakespeariano, em outros, ao saber da impossibilidade de casar-se com sua amada, o apaixonado pateia e chora como criança, para depois encontrar-se escondido dentro de um armário a disputar socos com o antigo namorado de Rosita. Assim, a farsa guinholesca de Lorca vai oscilando em sua dupla expressão culta e popular, isto é: literária e poética, como toda sua dramaturgia, e guinholesca como manifestação dos títeres andaluzes.

O teatro de bonecos de Lorca vai dialogar com as avançadas discussões cênicas da época. Segundo Cláudio Castro,

cabe lembrar que a substância corpórea do boneco não é tratada, no teatro de títeres lorquiano, como mera representação da figura humana, mas como superação das relações imediatas entre obra e realidade, como questionamento da prerrogativa aristotélica de verossimilhança (CASTRO, 2009: 33).

Considera-se o conjunto de peças para marionetes como o momento inaugural da fase vanguardista da cena lorquiana. Seu teatro de títeres pode ser visto como uma produtiva fase de exercício poético, não apenas no que compete à carpintaria teatral, mas igualmente, a proposta de novas formas de escrita cênica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTRO FILHO, Cláudio. *O trágico no teatro de Federico García Lorca*. Porto Alegre: Zouk, 2009.

Dicionário Larousse Espanhol/Português – Português/Espanhol. São Paulo. Larousse do Brasil, 2005.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras Completas. Recopilación y notas de Arturo del Hoyo*. Madrid: Aguilar, 1957.

Teatro 1. Edición de Miguel García Posada. Madrid: Akal, 1996.

Obras para títeres de Federico García Lorca. Zaragoza, 1998.

MOREJÓN, Julio García. *La palabra del amor y de la muerte*. São Paulo: Faculdade Ibero Americana, Cena I, 1998.

PORRAS SORIANO, Francisco. *Los títeres de Falla y García Lorca*. Madrid: Edição do Autor, 1995.

POSADA, Miguel García. *Federico García Lorca: Teatro 1*. Madrid: Akal, 1996.



Aspectos dramáticos do teatro de bonecos popular

Izabela Brochado

Universidade de Brasília - UnB

Kaise Helena T. Ribeiro

Universidade de Brasília - UnB





PÁGINA 193: Mestre Zé de Vina. Acervo do Sesi Bonecos do Brasil. Foto de Dudu Schineider.

PÁGINA 194: (acima) Mestre Zé de Vina. Acervo do Sesi Bonecos do Brasil. Foto de Dudu Schineider. (abaixo) Personagem Fumador. Mamulengo do Mestre Zé de Vina. Fotos de Kaise Helena.



Resumo: A análise que apresentamos referente aos aspectos da dramaturgia do Teatro de Bonecos Popular considera características em comum entre diferentes contextos. Como breve estudo de caso, abordamos o Mamulengo Riso do Povo, de Mestre Zé de Vina, para exemplificar como o 'texto' em cena pode indicar procedimentos codificados.

Palavras-chave: Mamulengo; teatro de bonecos popular; dramaturgia.

Abstract: The analysis of the main aspects of the Popular Puppet Theatre dramaturgy presented here considers common characteristics found in different contexts. As a brief case study, we look at the Mamulengo Riso do Povo, by Master Zé de Vina, to illustrate how the "text" in scene can indicate coded procedures.

Key-words: Mamulengo; popular puppet theatre; dramaturgy.

Nas noites de festival, principalmente durante a estação da seca, *wajang kulit* é apresentado em centenas de cidades e vilas em Java. De um lugar a outro, de uma performance a outra, um ou outro aspecto dessa complexa forma de arte é enfatizado, porém, o seu padrão básico permanece o mesmo. Um *dalang*, ou bonequeiro, narra uma história que é familiar ao público e relativa ao passado mitológico da ilha, enquanto manipula silhuetas de couro. Iluminadas por uma tremulante chama de lamparina, sombras de reis em tronos de ouros adornados de joias, senhoras da corte, generais, conselheiros, deuses e ogros são projetados sobre uma tela

branca. Quarenta, 50, 60 figuras estilizadas atravessam as cenas que compõem o espetáculo que, a princípio, parece episódico, mas que de fato é extremamente estruturado. Contando apenas com o acompanhamento dos instrumentistas *gamelan* e das cantoras que integram o seu grupo, o *dalang* é responsável pela apresentação completa do espetáculo: ele fala os diálogos dos personagens, ele narra as partes explicativas e descritivas, ele dirige e dá pistas aos músicos, ele canta canções tradicionais de entremeio, ele improvisa batalhas complexas. Algumas vezes seguindo a tradição, outras apresentando novas configurações, o *dalang* tece para o seu público um evento teatral de grande variedade e riqueza, que dura de oito a nove horas sem pausa ou intervalo, e que em geral se inicia de tardinha, indo noite adentro até o amanhecer (BRANDON, 1993: 1).¹

Na aldeia alentejana de Santiago de Rio de Moinhos, Portugal, Mestre António Talhinhas, famoso “bonecreiro” da região, monta o seu retábulo onde apresentará os seus bonecos. Na estrutura de madeira coberta de tecido, figuras de dimensões diminutas, feitas de madeira e cortiça e manipuladas de cima por meio de uma vareta presa nas cabeças e de um fio amarrado em uma das mãos, representam uma variada gama de personagens. Anjinhos, padres, dançarinas de fado, Caim, Abel, o Sol, a Lua, entre outros, compõem o “elenco” dos Bonecos de Santo Aleixo. O espetáculo é formado por diversas peças que podem “ser apresentadas de acordo com uma seleção que varia com as circunstâncias e o público destinatário, se bem que mantendo o modelo binário que junta autos bíblicos e peças cômicas” (ZURBACH, 2007: 45) e é pontuado pelo acompanhamento musical ao vivo, feito por uma guitarra portuguesa, “que tem uma importância determinante no ritmo da representação e no ambiente sonoro do espetáculo” (ZURBACH, 2007: 39). Além do som melódico do instrumento de corda, outros sons compõem a paisagem sonora, como os produzidos pelo bater dos pés dos bonecos no chão do retábulo, quando andam

¹ Texto traduzido por Brochado, com adaptações.

ou dançam. Os temas abordados referem-se a passagens bíblicas e assuntos cotidianos, como cenas de danças e apresentações de canções, como os fados cantados em dueto, representados a pedido do público, explicitando um rico “repertório textual versificado e dialogado entre palavras, ruídos e música” (BRUNELLA, 2004 *apud* ZURBACH, 2007: 36). O espetáculo pode durar de quatro a cinco horas, de acordo com as opções do bonequeiro que organiza os quadros em sequências, conforme o contexto da apresentação.

É noite de Natal. A lua vai alta no céu e há festa na usina de álcool Petribu, município de Escada, Pernambuco. O lugar está cheio de gentes e atrações. Comidas, bebidas, fogos de artifício e roda gigante formam uma mistura de imagens e sons. Uma sanfona, um choro de criança, música mecânica e a voz do mestre mamulengueiro, que tenta ser ouvido no meio da multidão: “Estrela Dalva é tão bonita / quando vem rompendo a aurora. / As árvores do meu canto choram / os passarinhos cantam o grito: soldado cobre a cabeça / corre pra noite no céu. A estrela Dalva é bonita / quando vem rompendo a aurora”.² Num canto da praça está localizada uma barraca. Dentro dela, Mestre Zé de Vina, como um maestro-músico, rege um conjunto de elementos que compõem a sua brincadeira e ao mesmo tempo atua durante todo o espetáculo. Ele manipula os bonecos, dirige o conjunto musical que o acompanha, corrige as respostas do Mateus e responde as do público. “No jogo de cena que se estabelece, o Mestre está no centro de comando das tensões todas que estão ali presentes” (RIBEIRO, 2010: 96).

Ao abordar a dramaturgia nas tradições populares de bonecos, se faz necessário explicitar que a tratamos aqui como processo de organização e instalação dos materiais textuais e cênicos do espetáculo: assim sendo, dramaturgia designa então o “conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização (...) foi levada a fazer” (PAVIS, 2007: 113). Esta visão contrapõe o sentido convencional de dramaturgia que, como se sabe, é geralmente

² Transcrição de fala de Mestre Zé de Vina in (BROCHADO, 2005:193)

associada aos elementos de natureza apenas textual ou literária.

Os exemplos acima descrevem alguns aspectos de três tradições teatrais populares que fazem uso de figuras, sejam elas bi ou tridimensionais, e explicitam alguns procedimentos comuns que indicam processos similares de construção dramatúrgica, apesar de suas diferenças culturais e geográficas. Para citar alguns: o papel do mestre como regente e ator; a flexibilização e adaptação da estrutura do espetáculo de acordo com o contexto; a presença fundamental da música; a relação com o contexto de referências compartilhadas entre artistas e espectadores – tanto enquanto memória de longa duração (mitologia; imaginário) quanto enquanto vivência cotidiana. Finalmente, estando situadas no campo das tradições orais, essas formas teatrais são mantidas vivas pelos (e nos) espetáculos enquanto processos de comunicação que se renovam, sendo, por esses motivos, “sujeitos a transformações por parte dos enunciadores sucessivos dos textos” (ZURBACH, 2007: 41).

Os aspectos apresentados são bastante abrangentes, o que não poderia ser de outra maneira considerando o espaço limitado deste artigo. Portanto, é necessário estabelecer um recorte que nos possibilite aprofundar alguns deles acerca da dramaturgia no teatro de bonecos popular. Assim sendo, optamos por tratar neste artigo de um caso específico, o do Mamulengo Riso do Povo, de Mestre Zé de Vina³, de Lagoa de Itaenga, Pernambuco.

Mamulengo Riso do Povo é um coletivo formado por artistas denominados ‘folgazões’. A organização e condução deste coletivo, assim como em outros teatros populares de bonecos, é função do mestre mamulengueiro. A apresentação é denominada ‘brincadeira’ de Mamulengo e ‘brincar’ é o termo que corresponde a atuar ou estar em cena se apresentando.

³ José Severino do Santos, nascido em 14 de março de 1940, no Sítio Queceque, Glória do Goitá, região da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Ele é também conhecido por Zé do Rojão, o que alude à sua performance em cena no Mamulengo, reconhecida pelo público como vigorosa e forte como um rojão (fogo de artifício).

A dramaturgia, neste caso e em consonância com o que Pavis aponta, pode ser considerada a partir do próprio evento em si, da brincadeira em cena, da situação teatral não restrita ao 'texto' que é dito. É uma intersecção e uma interposição tanto de aspectos musicais e visuais quanto de outros, relativos à presença e à participação do público. Este conjunto que se constitui, portanto, mais amplo, é potencialmente indicador de procedimentos de cena, em grande medida codificados.

Apesar dessas características, é notável que a importância do que é falado na 'textualidade' do Mamulengo é fundamental. O texto não é previamente escrito, mas, constituído na oralidade e na brincadeira, o que apresenta uma relação intimamente ligada à situação do 'estar em cena' na presença de um público, do brincar e do contexto de referências compartilhadas entre artistas e espectadores.⁴

Os diálogos estão organizados em situações dramáticas ou cenas e são chamadas de 'passagens'. O termo 'passagem', como denominação de cena, vem normalmente acompanhado do nome dos personagens que dela participam. Adriana Alcure afirma:

Tudo parte do personagem: as passagens, as loas, as músicas. Nesse sentido, o personagem-tipo consolida estas figuras mantendo o mamulengo coeso e diferenciando-o de outras formas teatrais (2007: 61).

Assim, o que guia a noção de passagem, predominantemente, é a situação que envolverá o personagem, ou os personagens participantes da cena.

Mestre Zé de Vina possui um vasto repertório. Para exemplificar os procedimentos que podem ser observados a partir da dramaturgia do seu Mamulengo, apresentamos uma análise breve, por amostragem, referindo-nos a apenas cinco dentre as mais de 25 que ele brinca. São essas: Caroca e Catirina; Padre e o Sacris-

⁴ Adriana Alcure desenvolve e desdobra esse tema com profundidade em sua pesquisa de doutorado, citada nas referências bibliográficas ao final deste artigo.

tão; Fumador e o Doutor Rodolera Pinta Cega; Simão, Mané de Almeida e Quitéria e Zangô e Ritinha.

O texto ou as falas⁵ serão os principais referenciais de análise para favorecer os exemplos escolhidos. Dessa maneira, a dramaturgia pode indicar, entre outros, procedimentos que: demarcam a presença ou o prenúncio da chegada efetiva de um personagem em cena; apresentam um personagem; demandam a intermediação verbal do Mateus, para que dois personagens se encontrem e iniciem um diálogo; propõem a participação mais direta do público; utilizam a entrevista como estratégia de reapresentação dos personagens ou detalhamento de uma situação dramática; despedem ou finalizam a cena.

Apresentação prévia do personagem

(Música)

Caroca (de dentro da tolda): Ô Mateus?

Mateus: O quê?

Caroca: Tá chovendo?

Mateus: Aqui não!

Caroca: Tá chovendo!

Mateus: Aqui tá chovendo não!

Caroca: Eu tava deitado agora, quando eu vi, me ajeitei, tava todo molhado!

Mateus: Ah, então mijasse na cama!

Caroca: Eu sô safado!

(Música. Caroca entra dançando.)

Neste trecho da passagem de Caroca e Catirina a fala é toda dita em *off*. É um momento caracterizado pela demarcação da presença sonoramente, por meio da voz e dos demais sons produzidos pelo personagem. É uma apresentação prévia porque o boneco ainda não entrou em cena efetivamente, visualmente, mas, como personagem, já estabeleceu diálogo com o Mateus. Cria-se uma expectativa da sua chegada junto ao público. Pelo diálogo com o Mateus, há indicações de características do personagem e de sua vida ‘paralela’, num espaço circunscrito dentro da empanada.

⁵Todas as citações que se seguem são transcrições de gravações em áudio e vídeo realizadas em campo, por ocasião da pesquisa de mestrado de Kaise Helena T. Ribeiro.

Prenúncio da chegada do personagem

É quando um personagem que está em cena dá indicações da chegada de outro personagem. Isso pode acontecer de maneira bem explícita, como neste exemplo, na passagem do Padre:

Padre: Êeee! Chegou alguém?

Tocador: Chegou! Tá chegando! Chegou agora! O terreiro tá muito bonito!
(Pequena pausa. Comentários do público e tocadores. Padre puxa a música de novo.)

Padre: Êeee! Chegou alguém?

Tocador: Até agora num chegou ninguém.
(Em seguida entra a moça que quer se confessar.)

Mas pode ser de forma mais sugerida como neste trecho de Caroca:

Música: “Chuva vai, chuva vem, chuva miúda não molha ninguém”.

Caroca: Ô, Mateu!

Mateus: O quê?

Caroca: Soubesse que eu me casei?

Mateus: Eu não sei não!

Caroca: Rapai, eu arranjei uma namorada, alta, bonita, alva, dengosa, carinhosa, a minha vida é dar a minha oreia pra ela coçar!

Mateus: Você dá a sua oreia pra ela coçar?

(Após mais um tempo de diálogo, entra a namorada, Catirina.)

Apresentação do personagem

A característica deste momento é a aparição do personagem em cena, sem prenúncio e sem apresentação prévia (ou em *Off*). Ele chega ao som da sua música e/ou diretamente se apresenta, ou ainda, imediatamente diz o que veio fazer ou procurar. Pode acontecer no início da cena, quando o personagem entra pela primeira vez, mas pode ser também em outro momento, se houver necessidade de ser retomada a sua apresentação.

Como exemplo deste momento, citamos este trecho do início da cena do Padre:

Sacristão: (canta enquanto entra em cena)

“O padre chegou

Os anjos amém

Avisa o povo

Que eu cheguei também.

(em coro) Olha o padre chegou, delegado, juiz, avisa o povo que eu cheguei também”.

(Entra o padre dançando) (...).

Padre: Pois bem, meu povo! Vocês que quiser se casar, o padre casa e descasa, batiza e desbatiza, comunga e descomunga, confessa e desconfessa!

Sacristão: Tá bom, meu padrinho! Pode (...) não deixe nadinha guardado! (...) (Sacristão sai de cena).

Encontro de dois personagens

A característica principal em relação ao encontro de dois personagens é a solicitação da intervenção do Mateus. Nenhum personagem chega à cena e encontra diretamente o personagem que lá já está. Até mesmo na emergência, como no momento de chegada do Doutor para atender ao que está doente, primeiro o Doutor pergunta ao Mateus onde o doente está. Isso explicita um momento em que se evidencia a importância do Mateus na cena e delinea um modelo de ação que se repete na maior parte das passagens. Como exemplo, citamos este trecho da passagem de Simão:

(Simão e o Capitão Mané de Almeida estão em cena, cada um numa extremidade do proscênio.)

Simão: Ei, Mateu, chegou o home? (Capitão anda em direção a Simão. Ouvem-se os seus passos).

Simão: Esse? (Ele olha para o Capitão, mas não lhe dirige a palavra. Fala apenas com o Mateus.) Essa lapa de home?

Mateus: É, mais rosado do que...

Simão: Esse que está comprando castanha mais Julião?

Mateus: É esse aí mesmo!

Simão (Dirigindo-se ao Capitão): Patrão boa noite!

Capitão Mané de Almeida: Boa noite, seu Simão.

Simão: Como é o seu nome?

Capitão Mané de Almeida: Eu sou Mané Pacaru.

Abertura para participação direta do público

A observação deste momento específico, destinado abertamente à participação direta do público, indica que, embora a presença dos espectadores não seja em nenhum momento ignorada durante a apresentação, há momentos em que se fundem personagens e espectadores

numa única situação dramática. A fala direta de cada personagem com o público ou com intermédio do Mateus, mas, neste caso, direcionado ao público, pode ser um convite explícito ou uma instigação. Assim, por exemplo, citamos o momento em que Catirina paquera o público:

Catirina: Ô Mateu!

Mateus: O quê?

Catirina: Vamo ver se a gente arruma uns dois macho pra gente aqui nesse terreiro de Julião?

Catirina: Cadê o pequinininho que tá balançando o ganzá?

Mateus: Tá aqui! O pequenininho tá aqui, o pequenininho! [...]

Catirina: Daqui a uns 30 anos ele cresce, vai ficar bem grande.
(Risos do público.)

O Capitão solicitando ao Mateus que lhe arrume um empregado:

Capitão Mané de Almeida: Senhores e senhora, [...] tô atraí de um empregado, que tenha leitura e saiba contar.

Mateus: Ah, (olhando para o público) tem demais!

Capitão Mané de Almeida: Mateu!

Mateus: O quê?

Capitão Mané de Almeida: Empregado na minha casa num trabalha, eu só quero mais pra vadiar...

Mateus: Só quer pra vadiar...

Capitão Mané de Almeida: Mateu!

Mateus: O quê?

Capitão Mané de Almeida: Sou empregado da 'Frânica', não posso demorar, vou procurar um empregado que eu quero me arretirar, né, Mateu?

Mateus: É isso aí!

Capitão Mané de Almeida: Mateu, procura aí uma pessoa pra trabalhar comigo!
(Mateus olha ao redor e indica alguém da plateia.)

Ritinha, mãe de Zangô, incita a participação quando se esforça para lembrar o nome dos filhos que teve:

Ritinha: 114 da primeira barrigada! (Risos. O público comenta: Isso é uma miséria, mesmo!)

Mateus: Isso é uma mulhé ou é uma poica?

Zangô: Me diga uma coisa: A senhora sabe o nome dos filho?

Ritinha: O primeiro filho foi... foi... perai, perai... (bate na empanada tentando lembrar. Enquanto isso, os espectadores vão indicando nomes de pessoas que estão presentes) [...] Sim, Mateu, me alembrei. O meu primeiro filho foi Luca (nome de alguém que

está na plateia). (Risos mais sonoros e demorados.) Ô, Mateu!

Mateus: O quê?

Ritinha: Olha, Luca mamava tanto, que eu tive que meter um tamanco na boca dele.

Mateus: Aí ele gostava de mamá!

Ritinha: Ai tem mai... Apareceu um que chamava Antônio Preto! (risos)

Mateus: Já é o do meio, é o segundo!

Ritinha: Ôi, Antônio Preto mamou tanto que num cresceu, ficou do tamanho de uma galinha nanica! (Risos)

Mateus: E ele agora tá diminuindo...

Zangô: Me diga uma coisa: a senhora...

Ritinha: Teve ainda [...]

Zangô: A senhora conhece Madá?

Ritinha: Conheço, eu meti três tijolo na cabeça dele, conheço!

Na cena do Doutor, quando ele se disponibiliza para atender os ‘doentes’ que estão na plateia:

Doutor: (perguntando para o público) Tem uma pessoa aí doente?

Tocador: Tem! [...] É o Luiz Preto, é o Luiz Preto que tá c’uma doença que tá sofrendo das vista!

Doutor: Qual é doença de Luiz Preto?

Mateus: Tá sofrendo das vista!

Doutor: Num tem um punhado de areia e um murro na cara que num instante fica bom! (Risos)

Doutor: Tem mais alguém doente?

Público: Não!

Tocador: Tem esse menino!

Doutor: Quem?

Tocador: Esse menino!

Doutor: Qual é doença dele?

Tocador: Tá cum hemorróida!

Doutor: Tem que soltá ele num cercado no meio de oito burro. (Risos e comentários “Vai acabar com ele”.) Mateus, quando os burro terminar de andar ele pode dizer que nunca mais tem hemorróida. (Risos)

[...]

Tocador: Ô Doutor?

Doutor: Que é que há?

Doutor: Ainda tem doente é?

Mateus: Ainda tem um bocado de doente aqui...Tem um bocado...

Na passagem do Padre, tendo em vista que a confissão é algo que pode intimidar a participação, há a intervenção da mulher negra que aparece para falar diretamente com os espectadores referenciados nominalmente:

Padre: Tem mais uma pessoa aí?

Mateus: Tem!

Padre: O nome?

[...]

Mateus: Zé Salu.

Padre: Deixa comigo Zé Salu.

(Mulher volta.)

Mulher: Olha Zé Salu, te lembra quando eu te peguei nu? (Risos e comentários da plateia.) Mateu!

Mateus: O quê?

Mulher: Tá? Olha, Zé Salu!

Espectador: Oi?

Mulher: Olha, [...] (dá um giro, rodando a saia) Vamo lá, Zé Salu, pra debaixo do pé de limão?

Entrevista

A entrevista é uma sequência de pergunta e resposta que parece ter como objetivo, ou a apresentação e desenvolvimento de um assunto, ou a investigação da vida de um personagem pelo outro, conhecendo e fazendo com que todos o conheçam também. Como exemplo, citamos estes trechos das passagens do Fumador⁶, de Zangô e de Simão, respectivamente:

Doutor: Peraí que eu vou conversar com ele... Rapai, me diga uma coisa: como é o seu nome direitinho?

Fumador: Me-tomo-a-pulso...

Mateus: Isso é nome de gente, é? (risos e comentários do público)

Doutor: Me diga uma coisa: você conhece o Mateu?

Fumador: Conheço!

Mateus: Conhece não, conhece não!

Doutor: Como é o nome do Mateus direitinho?

Fumador: Comi-mai-num-quis!

Mateus (debochando) Comi-mai-num-quis...

Outro tocador: Gostasse não, foi?

(O Fumador, agora como doente hurra de dor e deita na empanada.)

Doutor: Me diga uma coisa: O senhor nasceu aonde?

Fumador: Na sandália do burro!

Mateus: Oxente, na sandália do burro...

Zangô: Ô, mãe, me diga uma coisa...

⁶ Nota-se no trecho citado da passagem do Fumador a evidência da atuação do Mateus. Ele comenta cada resposta da entrevista, o que parece, na verdade, reforçar cada resposta.

Mateus: Diga o quê?

Ritinha: Ô, meu filho, você tava aonde?

Zangô: Eu tava no sul trabalhando.

Ritinha: Foi mais quem?

Zangô: Foi eu e Luca.

Ritinha: Ô, meu filho me diga uma coisa: o teu nome completo?

Zangô: Ih, comi, mai num quis. E o seu nome?

Ritinha: É Rita, conhecida por Ritinha, sou costureira, passadeira, engomadeira.

Zangô: Me diga uma coisa: a senhora é casada?

Ritinha: Fui e sou casada agora.

Zangô: Como é o nome do seu marido?

Ritinha: É seu Angu.

Simão: A profissão? [...]

Capitão Mané de Almeida: É, a profissional...

Simão: Tumá aguardente, chupar caju e se acabar no pau!

Capitão Mané de Almeida: A identidade, seu Simão!

Simão: Sessenta e oito anos e os dente tá tudo bom! [...]

Capitão Mané de Almeida: Já foi acorrido da poliça?

Simão: Heim, como é o nome?

Capitão Mané de Almeida: Já foi acorrido da poliça?

Simão: Fui acorrido, mai num pegaram não, que eu peguei um pedaço lá e fui embora!

Capitão Mané de Almeida: Dá pra trabalhar comigo! [...]

Simão: Agora eu lavei a burra. (Vira-se para o patrão.) Sim, patrão, o senhor é casado...

Capitão Mané de Almeida: Sô casado.

Simão: A mulhé é sua...

Capitão Mané de Almeida: É minha, é bem sua?

Despedida ou encerramento

Para finalizar a cena, observa-se que existem algumas variações: um acontecimento que chega ao fim, como a morte de desgosto de Ritinha; uma piada sobre Quitéria, como no caso do encerramento da passagem de Simão; a 'puxada' do baiano⁷ de entrada na cena no caso do Padre; ou uma despedida mais formal, como no caso da passagem do Doutor, que exemplifico aqui:

Doutor: Tudo? [...] Quer dizer, Mateus, que tá tudo arreceitado? Tudo curado e muito obrigado! Então, eu vou em casa que ainda tem umas coisinha aqui pra butar que é pra encerrar, né, Mateu! Bom-dia, seu mestre! (O doutor sai de cena. Música.)

⁷ Baiano ou coco é um dos ritmos tocados de Mamulengo, geralmente para introduzir ou intermediar cenas ou, ainda, para apresentar personagens.

Esses blocos de estrutura foram separados para melhor compreender os diferentes momentos das cenas. A maioria deles acontece de forma tão justaposta que pode ser muito frágil crer que sejam estruturas rígidas. Elas são, sobretudo, estruturas de movimento dentro da cena. São possibilidades e repertório de procedimentos combinados e recombinações, dos quais o mestre dispõe para trabalhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

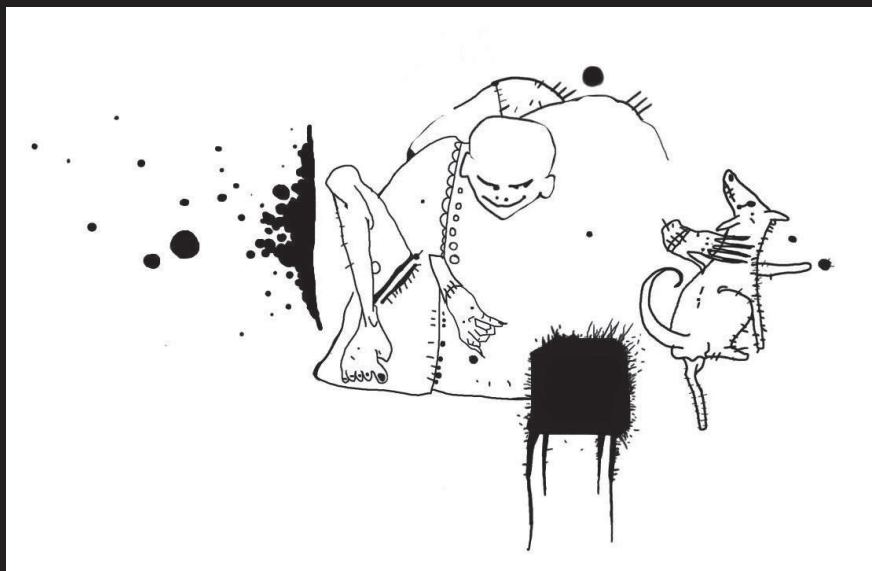
- ALCURE, Adriana Schneider. *A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do Mamulengo*. 2007. 361 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2007.
- _____. *O riso do povo: recursos cômicos no Mamulengo da Zona da Mata. Textos escolhidos de cultura e arte populares*. Rio de Janeiro, v. 5, n.1, 55-71, 2008.
- BRANDON, James R. (Ed.). *On the Thrones of Gold: Three Javanese Shadow Plays*. 2ª ed. Honolulu: University Hawai Press, 1993.
- BROCHADO, Izabela. *Mamulengo Puppet Theatre in the Socio-Cultural Context of Twentieth-Century Brazil*. 2005. 498 f. Tese (Doutorado em Teatro) - Samuel Beckett School of Drama-Trinity, College University of Dublin: Irlanda, 2005.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 3ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
- RIBEIRO, Kaise Helena T. *A dialogicidade no Mamulengo Riso do Povo: interações construtivas da performance*. Brasília: UnB, Instituto de Artes, 2010. 186 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília. Brasília, 2010.
- ZURBACH, Christine. (Org.) *Autos, Passos e Bailinhos: Os textos dos Bonecos de Santo Aleixo*. 1ª Ed. Évora: Casa do Sul Editora, 2007.

O Teatro Lambe-lambe e as narrativas da distância

Roberto Gorgati

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC





PÁGINAS 208 e 209: Desenho de Roberto Gorgati. *Sem título* (2011).



Resumo: O presente texto faz parte de uma pesquisa sobre o Teatro de Animação, que tem como centro o próprio termo “animação”. Além do ato de simular vida em objetos inanimados, a ideia de animação pode estar ligada ao ato de dar corpo ao imaginário sobre determinado objeto. Sob esse aspecto, o Teatro Lambe-lambe preserva sua referência direta à Fotografia, através de um objeto simples como uma caixa. Cruzando linguagens, este artigo propõe uma reflexão sobre a arte itinerante e seu potencial dramático em espaços públicos.

Palavras-chave: Teatro Lambe-lambe; narrativas; itinerância.

Abstract: This text is part of a study about Puppet Theatre and focuses on the term “animation”. Beyond simulating life through inanimate objects, animation can be considered to be the act of giving life to the imaginary through a certain object. In this light, the *Teatro Lambe-lambe* maintains a direct reference to Photography, through a simple object like a box. Transcending languages, this article reflects on itinerant art and its dramatic potential in public spaces.

Keywords: Teatro Lambe-lambe; narratives; itinerancy.

A caixa, é assim que conheço o objeto que também é espaço, superfície de mediação e campo de experimentações para o Teatro Lambe-lambe¹. O objeto caixa se abre a uma abordagem que con-

¹ O Teatro Lambe-lambe surge como um espetáculo de curta duração que acontece dentro de uma caixa. Possui esse nome por se inspirar no equipamento de fotógrafos ambulantes conhecidos como fotógrafos Lambe-lambe. Segundo Kátia Arruda e Valmor Beltrame, no artigo intitulado *Teatro Lambe-lambe - O Menor Espetáculo do Mundo*, “Ismine Lima atribuiu a criação do Teatro de Lambe-lambe a uma série de circunstâncias e necessidades do trabalho que ela e Denise dos Santos realizavam na época. (...) Elas tinham a cena do nascimento, precisava ser apresentada de uma forma mais intimista e delicada, e essa foi a solução adotada: colocar a cena do parto dentro da Caixinha e apresentar esse espetáculo na Feira do Interior” (ARRUDA e BELTRAME, 2007/2008: 4,5).

templa as pluralidades do sólido permeável. Por tal motivo, creio que as dramaturgias possíveis desse formato teatral tocam questões que não se limitam ao interior da caixa e às propostas narrativas de seu interior. Esse formato leva também a uma questão temporal em torno do próprio objeto caixa que considera a chegada, a permanência, o mergulho e a continuação do caminho por parte do espectador. Desse modo, a caixa participa como suporte de um espetáculo teatral e também como presença passível de diálogo com o ambiente em que se insere.

Simples, o objeto caixa tem sido invólucro de muitos outros conteúdos como livros, sapatos, cristais, coroas, flores, cartas, temperos, fantasmas, condes, lobos, cidades e planetas. Apesar da simplicidade, e de ser tão comum, de papelão, madeira, pedra, plástico ou aço, esse objeto se situa no centro do segredo, como sólido que promete seu lado de dentro, permeável através de alguma fissura que se obtém pela astúcia, paciência, aproximação, por algum questionamento, uma janela ou por uma chave própria.

Na parte de dentro desse teatro não se encontram somente miniaturas, muitas apresentações de Teatro Lambe-lambe, são elaboradas com objetos que mantêm seus tamanhos cotidianos, como por exemplo, uma colher, um garfo ou uma xícara, uma moeda, um lápis, um alicate, enfim, existe uma grande quantidade de objetos que podem entrar nesses espaços e permanecerem em seus tamanhos originais. É a presença de parte do corpo humano dentro da caixa, quando não dissimulada, que convida à escala humana. Creio que são as propostas com relação à escala humana que o Teatro Lambe-lambe pode lidar ao fazer parte do diálogo entre as partes de dentro de fora do objeto, e desse diálogo, desenvolver propostas narrativas. A questão de escala, nesse caso se relaciona diretamente à escala humana, ao ponto de vista humano e, quando se está à procura de outras narrativas ou outras vozes, há de se descobrir e propôr outras perspectivas ou poéticas.

É a escala humana que se situa entre o que é grande ou pequeno e que se torna imperativa ao se projetar realidades e de se conceber

espaços. Apenas para situar essa colocação que faço, trago como citação um trecho do *Tratado de Arquitetura* escrito por Vitruvio, provavelmente entre os séc. 35 e 25 a.C. Segundo o autor do tratado, quando fala sobre a relação das partes de um templo, coloca o corpo humano no centro das suas considerações:

Portanto, se a natureza compôs o corpo do homem de modo que os membros correspondessem proporcionalmente à figura global, parece que foi por causa disso que os antigos estabeleceram também que nos acabamentos das obras houvesse uma perfeita execução de medida na correspondência de cada um dos membros com o aspecto geral da estrutura. Por conseguinte, se nos transmitiram regras para todas as construções, elas se destinavam sobretudo aos templos dos deuses, porque as qualidades e os defeitos dessas obras permanecem eternos (VITRUVIO, 2007: 170).

Trago tal citação para reforçar que no Teatro de Animação, à concepção espacial com o corpo humano ao centro, é acrescida outras concepções de espaço que se cruzam e que muitas vezes possuem uma matriz cambiante com relação à escala. O templo a se construir pode não aceitar o corpo humano como habitante e talvez, essa impossibilidade de permanência seja capaz de gerar narrativas, estratégias de habitação.

A cada ponto de vista, a cada gesto de aproximação física, se revelam novas perspectivas ligadas ao imaginário que se anima no trânsito em relação ao objeto caixa. No intuito de reforçar o caráter polissêmico do objeto e evitar que se especialize demasiadamente a caixa de Teatro Lambe-lambe como um pequeno teatro, é possível tomá-la também como elemento passível de muitas analogias, conferindo a esse objeto um histórico por criar, ou seja, fonte de ficções.

A caixa de segredos

Voltando à escala humana, a simples noção ou conceito de caixa, recipiente de segredos, e a possibilidade de sua existência, dependendo da época e do lugar, e dos boatos relacionados a ela,

pode estar no centro de um processo de condenação. No ano de 1592, Zuane Mocenigo denuncia Giordano Bruno ao Santo Ofício e, para reforçar a denúncia de heresia, se vale do relato feito pelo companheiro de prisão do acusado, chamado Matteo de Silvestris. Sobre Giordano Bruno, seu companheiro de prisão declarou que:

Dizia que não se devia idolatrar as relíquias dos santos, nem [estes deveriam ser] idolatrados, porque se podia assim venerar um osso de cachorro: – Que sabeis vós destes santos? – E escarnecia sobre o fato de que em Gênova foi levado por um inglês um rabo de burrico dentro de uma caixa, dizendo que era o rabo do burrico que Cristo tinha cavalgado, e que nós cristãos éramos ignorantes em idolatrar um rabo de burro e outras relíquias. *Giordano Bruno nega ter falado contra as relíquias dos santos* (NEVES, 2004: 94).

Esta é uma volta ao tempo ou, mesmo, ato de aproximar coisas distantes, para citar uma caixa que supostamente continha uma relíquia guardada, e se falo de caixas de joias, que contenham algo raro ou horrível, essa seria uma das tantas caixas possíveis de se citar. O que interessa no momento é a história, a versão que se cria em torno de um objeto simples, distante e o segredo que contém, um rabo de burro. Mesmo que se esteja diante de uma relíquia verdadeira ou de uma fraude, o que não se perde é a versão produzida pelo: “ouvi dizer que... certa vez...” É exatamente a esse imaginário que me refiro quando penso que, ao Teatro de Animação, também interessa essa perspectiva, a da história ou farsa por se fazer. O termo “animação” também, como aquilo que se anima em torno de um tema, um fato, um objeto e nesse caso, a caixa e a distância. Pode ser um modo alternativo às questões mais técnicas, o exercício e permanência no campo do imaginário.

Como parte do próprio nome, o Teatro Lambe-lambe liga-se diretamente à máquina fotográfica, à profissão de “fotógrafo de praça” e à itinerância. Em seu livro *Negros no Estúdio do Fotógrafo*, Sandra Sofia Machado Koutsoukos relata uma prática comum aos

fotógrafos, que ainda não possuíam seus estúdios em meados do século XIX, no Brasil. Segundo a autora:

O fotógrafo itinerante se aventurava pelas vilas e cidades do interior do país, oferecendo seus serviços rápidos, com seu aparato (nem sempre) portátil. Ele procurava instalar seu 'estúdio' em um hotel ou pensão, numa sala alugada ou mesmo na rua (KOUTSOUKOS, 2010: 59,60).

O paralelo que se pode estabelecer entre o fotógrafo itinerante e o artista do Teatro Lambe-lambe se dá também no sentido de traçar vínculos que vão além da referência ao objeto. Atentar para questões relacionadas ao deslocamento cria proximidade entre profissões que encontram, nas viagens e nas praças, um espaço vital de atuação.

Ainda sobre as viagens dos fotógrafos, segundo Koutsoukos:

O fotógrafo viajante ficava uns dias, dependendo do movimento, e partia. Outros, também itinerantes, investiam mais no negócio, e chegavam às vilas e cidades em suas "carruagens fotográficas". Todos causavam bastante curiosidade nas pessoas dos locais por onde passavam, além de representar, para várias delas, a oportunidade única de terem seus retratos tirados (...). Muitos dos profissionais itinerantes ofereciam cursos rápidos aos interessados, alguns contratavam também auxiliares/aprendizes naturais dos locais por onde passavam (KOUTSOUKOS, 2010: 60).

Outra autora, Maria Eliza Linhares Borges, traz em seu livro, *História & Fotografia*, a seguinte observação sobre os estúdios de fotografia:

Como pequenas fábricas de ilusão, seus estúdios atraíam homens e mulheres que, individualmente ou em grupos, davam vazão às suas fantasias. Para tal, os estúdios ofereciam uma variedade de apetrechos utilizados na montagem de cenários, de acordo com desejo de auto-representação de seu público. Réplicas de tapetes persas, cortinas de veludo e brocado, almofadas decoradas, panos de fundo

pintados com cenas rurais e/ou urbanas, roupas de gala, instrumentos musicais, bengalas, sombrinhas de seda, etc. eram disponibilizados aos clientes interessados em atribuir realidade a seus sonhos e desejos (BORGES, 2008: 51).

Da aventura das viagens aos equipamentos que carregam, fotografia e teatro têm seus lugares de diálogo. A máquina fotográfica, que prometia recolher o mundo de forma objetiva através de retratos, registros de descobertas de lugares exóticos e catalogação de espécies animais, por exemplo, abre espaço para a caixa de teatro que declaradamente forja realidades. Ambos os equipamentos, caixa de teatro ou caixa de fotografia, criam tensões com relação à objetividade. Boris Kossoy, no livro *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, faz referência à relação das realidades construídas momentaneamente pelo fotógrafo. Em seu texto, o autor considera que:

Das múltiplas faces da imagem fotográfica apenas uma é explícita, a iconográfica, mimesis de uma pretensa realidade, ou a realidade da imagem enquanto tal, isto é, sua *realidade exterior*. Entre o referente e a representação existe um *labirinto* cujo mapa se perdeu no passado: desapareceu com o próprio desaparecimento físico do fotógrafo, o criador da representação. A fantasia mental desloca o real em conformidade com a visão de mundo do autor da representação e do observador que a interpreta segundo seu repertório cultural particular (KOSSOY, 2002: 140).

Na construção de narrativas, a caixa de tirar fotos se mostra também como espaço de ficção, e não só de instrumento que retrata uma realidade objetiva. Kossoy atenta para o caráter dúbio dessas máquinas-de-ver, ao notar que “é justamente em virtude da credibilidade que se atribui ao documento fotográfico – enquanto espelho fiel dos fatos da história cotidiana – que, um dia, quem sabe, poder-se-á dar margem à criação de um passado que jamais existiu” (KOSSOY, 2002: 141).

Uma caixa pode ser máquina de se ver através ou de se ver dentro, funcionando como telescópio, microscópio, luneta, caixa

preta do teatro ou caleidoscópio. Todos estes inventos óticos, que de certa forma contribuíram para se reler o mundo de uns, ou delatar o universo de outros, ainda estão disponíveis para ficções. As cartas do céu como imagem telescópica, e as realidades terrestres, trazem também todas as cartas de terras possíveis remetendo ao gesto, à aventura e à experimentação intermediada pelo invento.

Se por um momento se busca o imaginário em torno da caixa, entra-se naquilo que tem relação direta com o artista ambulante, que viaja e leva seus equipamentos, laboratórios e engenhocas a outras cidades ou os aponta na direção que é impelido a fazer. Quem é esse artista que chega na cidade? O que leva dentro dessas caixas?

Penso que o Teatro Lambe-lambe é mesmo uma prática, dentro do Teatro de Animação, aberta a experimentações. O lugar do poema, do conto, da música, do cinema, da fotografia e da dança. Um laboratório portátil de poéticas a se descobrir. Partir em direção a esse laboratório portátil é, também, olhar dentro do caldeirão da bruxaria. Parte-se de uma caixa e de um viajante.

Quanto às máquinas a que faz referência e seus nomes, a caixa pode ser alusão a algumas outras invenções, como o estereoscópio e a lanterna mágica, por exemplo. Para que esta máquina funcione basta que se olhe pelo lado de dentro, pelo lado de fora, para os que estão ao seu redor e que se ouça o que ela tem a dizer.

Muitas vezes um espetáculo de Teatro Lambe-lambe se inicia ao atrair o interesse do espectador. Ainda de longe, antes mesmo de se aproximar da caixa, a pessoa que passa percebe que naquela praça, naquele parque, ou no saguão de algum edifício, tem algo se passando diante de uma fila. Já nesse momento é que se escreve a história. Os atores que orbitam a caixa são, em muitos casos, a porção que dialoga com o que está em segredo e pode ser revelado. Os atos de se aproximar, mergulhar, entrar, ouvir e observar, estão presentes na relação que se estabelece com esse teatro. Esse ato de mergulho é parte da ação do transeunte, potencialmente espectador.

O espaço da rua conta também com uma variedade muito grande de itinerários por parte do espectador potencial. Sobre esse

espectador e seu modo de se relacionar com a cidade, faço uso de um trecho do livro *Il paesaggio come teatro*, de Eugenio Turri, onde:

Passear é uma prática de vida importante. É uma pausa com relação ao agir, que permite imergir-se na paisagem, tocando-a com a mão e, por assim dizer, acariciando-a, respirando com seu respiro. (...) o passear representa um modo de se colocar em confronto com a paisagem como atores (enquanto se está dentro *insiders*) mas também, ao mesmo tempo, como *outsiders*, como espectadores, visto que passear significa não se empenhar em nada além de observar... (TURRI, trad. nossa, 2006: 186).

O diálogo que se estabelece entre artista e espectador, nesse teatro em espaço público, é o da proximidade do encontro e quem anima esse universo é o diálogo entre os participantes, na atuação e na fruição. Se o caminho é considerado também um modo de construir narrativas baseadas na observação de diferenças por parte do transeunte, com relação a um espaço já conhecido, uma certa atenção específica para notar as diferenças no percurso se faz necessária, ou mesmo uma mudança no modo de caminhar. Que se entenda, por diferenças no percurso, um simples questionamento sobre um objeto novo, uma atração nova, até mesmo uma aglomeração. O que é isso? É teatro. Que hora começa? Já começou. Onde? Ali dentro. Ah... sei... dentro da caixa? É... só ficar na fila...

Eugenio Turri, referindo-se ainda ao ato de passear e da importância desse ato, sustenta que “passear subentende-se um caminhar prazeroso, a passos preferivelmente lentos, na cidade ou no campo, olhando entorno, observando as mil coisas que se encontram” (TURRI, trad. nossa, 2006:187).

Todo o percurso de descoberta é oferecido ao transeunte que divide espaço com objetos, atores e se propõe ao deslocamento em outro tempo. A narrativa de fratura temporal, onde se pode rever a estrofe ampliada pela “máquina teatral de ampliar” poemas visuais, táteis e sonoros de curta duração. A rua e o espaço público não são apenas marginais. As ruas e as praças são espaços que estão ao centro

do fazer artístico e teatral, e se o Teatro Lambe-lambe se encontra no itinerário público, pode ser região de diálogo, da proposição do caminhar lento e da ruptura temporal nas dinâmicas de aproximação.

No Dicionário de Teatro, Patrice Pavis trata o verbete “distância” por seu caráter metafórico, onde “a distância torna-se uma atitude do ego em face do objeto estético” (PAVIS, 1999: 105). Essa distância é em relação à identificação ou interesse por parte do espectador ou ator em relação à obra. Segundo o autor:

Ela varia entre dois polos teóricos:

- a distância “zero” ou identificação total e fusão com a personagem;
- a distância máxima, que seria o desinteresse total pela ação, assim que o espectador deixa o teatro e fixa sua atenção em outra coisa. Esta distância é calculada por *rupturas* de ilusão num momento em que um elemento de cena pareça inverossímil. Portanto, a distância é uma noção *aproximativa*, subjetiva e dificilmente mensurável – em suma, metafórica (PAVIS, 1999: 105).

A distância, se tomada nesse sentido, e aplicada a um objeto mais complexo como a cidade, começa a evidenciar essa noção de proximidade que esboça escolhas e narrativas particulares do espectador. Diria que o desinteresse pela cidade, no momento em que ela parece “inverossímil”, cria as rupturas necessárias para a ação artística.

A máquina teatral, em forma de caixa portátil e itinerante, propõe um recorte, um ponto de vista, e nisso está também a escolha de quem carrega ficções e oferece postos de observação. Ser um ambulante, espectador ou artista de rua, dá ao improvisado seu caráter poético, num itinerário que se altera de forma imprevista e talvez desejada.

Trago até aqui alguns aspectos relacionados aos objetos, aos espaços e às relações entre artista, obra e público, para tentar situar o Teatro Lambe-lambe também como uma arte que dialoga com outras práticas artísticas, que se propõem a encontrar vãos no espaço físico da cidade e no itinerário dos transeuntes. É nesses vãos, medidos por metros ou minutos, que esse teatro suporta o

cruzamento de narrativas que, a princípio, não se tocariam em uma íntima de proximidade física.

É o próprio vão que se abre para detalhes visuais, texturas sonoras novas ou revisitadas, que faz parte do diálogo entre corpos vizinhos, conferindo aspereza a corpos delicados à distância ou mesmo evidenciando vozes inesperadas para objetos que produzem sons quando são tocados, mas que não se projetam além de um espaço restrito. Essa dimensão dos materiais, dos corpos, dos objetos é atingida pelo olhar que, de tão perto, se confunde com o tato ou com o olfato, e é sobre essas categorias da percepção, aparentemente tão claras que pode trazer propostas de interação que contemplem a proximidade.

Gostaria de citar um trecho do texto de Gaston Bachelard que, ao dedicar um capítulo à “imensidão íntima” do espaço, traz considerações que vão além da dualidade dentro e fora, propondo uma “dinâmica” à ideia de espaço, sugerindo uma alternativa a categorias geométricas, onde:

O espaço surge então para o poeta como o sujeito do verbo desdobrar-se, do verbo crescer. Quando o espaço é um valor – e haverá maior valor que a intimidade? – ele cresce. O espaço valorizado é um verbo; em nós ou fora de nós a grandeza nunca é um “objeto”.

Dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que ele tem objetivamente, ou melhor dizendo, é seguir a expansão de seu espaço íntimo (BACHELARD, 1993: 206).

Os desdobramentos poéticos a que Bachelard se refere, abrem espaço para permanência no verbo, na ação de conceder ao que se quer objetivo, sua dimensão metafórica e análoga.

Volto à caixa com um rabo de burrico dentro, e me pergunto quem pôde vê-la realmente, tocá-la, ver seu carregador, se aproximar e fazer algum gesto de reverência? Teria alguma escolta? Se um charlatão a construiu e tornou o rabo do próprio burro uma relíquia? Como terá sido feita a divisão do burrico? Nessa lacuna

com o passado, tento conceber o que se passa ao redor dessa caixa sagrada e o que se passa dentro dela. Quantas questões se apresentam quando se olha de dentro de um objeto, para o lado de fora...

São histórias que permanecem sem conclusão, sem a menor chance de serem materialmente verídicas, cheias de cortes e que giram em torno de objetos muitas vezes fantásticos que talvez nunca existiram, mas que se apresentam também como materiais poéticos. As narrativas possibilitadas pela distância física e temporal talvez auxiliem na elaboração de ficções e questionamentos sobre poéticas consolidadas como teatrais.

Tenho uma pequena caixa que construí com a ajuda de colegas artistas. Sempre que me encontram, me perguntam: E a sua caixa, como está? Está ganhando história, em todos os sentidos que se pode dar a essa palavra. De vez em quando volto à caixa, abro as portas, deixo entrar alguma luz, alguma cena, conserto uma portinhola, um alçapão ou uma dobradiça. Ao deixá-la, faço o caminho olhando portas, janelas e fechaduras, como se faz pela casa, antes de ir dormir. Esse hábito vem de ver os mais velhos fazerem isso. Os gestos, compilados na casa parada em que se mora, vão ao encontro da casa ambulante e são acolhidos num mesmo espaço pela caixa de teatro. Dentre as lições antigas de se guardar segredo, caminhar pela rua ou mesmo se sentar e olhar ao redor para esperar alguém, está um truque que nunca pude incorporar... lambe a ponta dos dedos para se virar a página de um livro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRUDA, Kátia de; BELTRAME, Valmor. *Teatro Lambe-lambe - O menor Espetáculo do Mundo*. In Revista DAPesquisa On line, vol.3, ano 5, n 1. CEART/ UDESC, Ago/2007- Jul/2008.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. *História e Fotografia*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

- KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no Estúdio do Fotógrafo – Brasil, segunda metade do século XIX*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- NEVES, Marcos César Danhoni. *Do infinito, do mínimo e da Inquisição de Giordano Bruno*. Ilhéus, BA: Editus, 2004.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*; Trad. para a Língua Portuguesa sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- TURRI, Eugenio. *Il paesaggio come teatro – Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Venezia: Marsilio, 2006.
- VITRUVIO. *Tratado de Arquitetura*; Trad. M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Magda Modesto
(1925 – 2011).
Foto/Acervo cedida
pela Família Modesto.



Entrevista - Magda Modesto

No dia 7 de outubro de 2010, nas dependências da Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul – SCAR, atendendo ao convite de Gilmar Moretti, Magda Augusta Castanheira Modesto (1925 -2011) concede a entrevista que segue. Gilmar manifestava com frequência sua admiração pelo conhecimento, inteligência, entusiasmo e paixão de Magda pelos títeres e por isso tanto insistiu para que ela concedesse a entrevista. Naquela manhã de quinta-feira, um grupo de pessoas que compartilham o sentimento de Gilmar, formado por Humberto Braga, José Ronaldo Faleiro, Miguel Vellinho e Valmor Nini Beltrame conduziu a entrevista. A leitura certamente transparece o ambiente descontraído e agradável em que transcorreu o encontro e revela, sobretudo, a pertinência e a atualidade do pensamento de Magda Modesto.

Gilmar: Magda Modesto, nós estamos comemorando, neste ano de 2010, o 10º Festival de Formas Animadas de Jaraguá do Sul. Como tu já estiveste no primeiro, o que foi o festival, como se deu o teu encontro com Jaraguá do Sul e o que tem sido, para ti, este festival?

Magda: Na ocasião, no primeiro festival, eu ainda era curadora do Festival Espetacular de Teatro de Bonecos de Curitiba, e fui procurada pelo Julio Maurício e Nazareno Pereira, do Grupo Teatro Sim... Por que Não?!!! Já era uma prática minha fazer exposições e eles queriam uma exposição aqui para Jaraguá do Sul, eu fui convidada para trazer a Exposição: *Anime-se a Animar*.

Ao mesmo tempo, Jaraguá também entrou em contato comigo para que eu recomendasse um espetáculo de abertura, para motivar o público de Jaraguá do Sul a participar do festival. Eu recomendei *Pulcinella 500 Anni, Portati Bene!*, de Salvatore Gato. Eu tinha acabado de chegar da Itália e o convidei, porque era um espetáculo bem dinâmico, tipo Mamulengo para nós, ou seja, um trabalho com características tradicionais.

A montagem dessa Exposição foi para mim maravilhosa, porque eu já a havia montado em outros locais. Mas eu uso escadas e, quando cheguei aqui, eles me trouxeram escadas de seis metros de altura. Aí começou o dilema do que fazer com aquelas escadas, uma vez que eu era acostumada com escadas de três metros. Mas foi uma maravilha, um apoio maravilhoso para fazer a montagem.

O entusiasmo do público, a participação do público em geral foi uma coisa, assim que realmente abriram as portas para o aqui chamado Festival de Teatro de Formas Animadas. Então depois, no ano seguinte, vieram outros, como Hoichi Okamoto, do Dondoro Theatre, do Japão, e assim Jaraguá do Sul entrou num círculo de festivais internacionais, MESMO.

Nini: Poderias falar um pouco a respeito da tua visão sobre este Festival, que pode ser considerado pequeno, mas se realiza há 10 anos? Tu conheces muitos outros festivais que estão

acontecendo no Brasil. Que visão tens sobre este Festival?

Magda: Este é um Festival que visa, realmente, que se concentra na qualidade dessa arte. Tanto que mais tarde, paralelamente, dois ou três anos depois, ele começa a realizar o Seminário de Estudos. Ele passa a ser um Festival de apoio ao estudo dessa arte e isso é o único no Brasil. Porque os outros festivais fazem exposições, exibição de filmes, debates, mas não no sentido realmente de um estudo como esse. A contribuição de Jaraguá do Sul é muito grande nesse sentido, e depois podemos ver que em Jaraguá do Sul frutifica uma revista, a Móin-Móin e, tudo que a imaginação permitir, Jaraguá do Sul vai chegar lá.

Nini: Magda, tu dedicaste boa parte da tua vida a essa arte. Acompanhaste as transformações que se efetuaram e que atualmente vêm acontecendo no Teatro de Animação, no Brasil e fora do país. Aliás, tu ajudaste a provocar essas mudanças. Poderias falar um pouco sobre isso?

Magda: Sobre o Brasil, eu digo que o brasileiro é curioso e tem que estar sempre na crista da onda. Então, o que existe de novo lá fora ele vai atrás. A arte no Brasil procura estar junto do que existe de mais novo no resto do mundo. O que aconteceu com a modificação política na Europa, principalmente no Leste Europeu, onde existiam diversos governos ditatoriais, com grupos que eles mesmos financiavam como na Rússia, na Romênia, na Bulgária, todos eles tinham um teatro oficial, deles. O caminho percorrido por tais grupos foi mais tradicional, eu diria.

Quando alguns grupos franceses e mesmo grupos americanos, com mais frequência franceses, que vêm e quebram esse modo mais tradicional de fazer teatro de bonecos e começam a misturar as linguagens, surge o conceito de teatro de animação, começa também a aparecer o teatro de objetos, o ator transformado. Exemplo disso é o *Théâtre Manarf* (França) que se transformava, colocava elásticos no rosto dos atores para poder contar a história do Chapeuzinho Vermelho, então se percebe que essa é uma arte que não tem limi-

tes. Certas restrições existentes neste teatro foram rompidas por tudo quanto é canto. E aí, voltando ao Brasil, já que o pessoal está estourando as portas, porque nós também não estamos?

Aqui surgem grupos como o Pequod, dirigido por Miguel Vellinho, no Rio de Janeiro, que vai atrás sempre... Sempre centrado muito na arte cênica. Essa é uma característica que eu gostaria que os outros grupos também seguissem. Tivemos marcos, vamos dizer estéticos, mas eu acho que agora estamos entrando num marco da busca realmente da arte cênica. Porque há uma tendência, que é botar o ator em cena e isso é já coisa lá de fora. Mas no Brasil, nós agora estamos com essa tendência. Até agora tinha praticamente um grupo só fazendo, está despontando com isso. Mas esperamos que todos os grupos ingressem nisso.

Nini: Tu achas que essa tendência de miscigenação das linguagens e mistura do trabalho do ator, do titeriteiro, a mistura com a dança, teatro e objetos começa agora?

Magda: Não, já é coisa anterior. Eu acho que os tchecos tiveram um pouquinho de importância nisso, a Tcheco-Eslováquia foi o país que mais se atreveu para fora da *cortina de ferro*, evidente que os franceses já tinham alguma coisa. E com isso o Brasil vai atrás.

Nini: E isso se reverbera no Brasil por influência dos Tchecos?

Magda: O Festival da UNIMA realizado em Washington, em 1980, foi um marco muito importante, porque foi quando vários grupos brasileiros tiveram a oportunidade de ver os Tchecos apresentando um teatro pensado como arte cênica em que a luz, por exemplo, era muito importante. Então, esse teatro começa a ser pensado como um todo e praticado como arte cênica. Já não é só aquela coisa isolada do boneco numa pequena empanada. Lá também teve esse tipo de teatro, mas havia a exploração de outras formas.

A Europa já sofria uma influência grande do Oriente, principalmente do Japão. Eles vão em busca das coisas que o Oriente

tem para contribuir, como no teatro de sombras, mas também, principalmente nas novidades trazidas da Ilha de Java (sombras, bonecos, máscaras), que são incorporadas nas práticas teatrais no Ocidente. Os austríacos fizeram importantes apropriações ou adaptações dessas formas orientais. Então, eles, na Europa, se viraram muito para o Oriente em busca de uma alimentação e nós, como sempre, olhando para a Europa, mas olhando para o mundo inteiro, porque brasileiro não se conforma de ficar em um foco só, vai em busca de tudo. Como nós temos o nosso teatro de bonecos popular muito forte, que genericamente se chama de Mamulengo, que tem diferentes nomes dependendo do estado, o Brasil tinha ao mesmo tempo a referência externa mas, também, a interna.

Há uma questão que eu nem gostaria de falar mas que está me preocupando que é sobre o Mamulengo. Está se disseminando a ideia como se o Brasil inteiro tivesse que ter o Mamulengo como referência, quando na realidade o Brasil é um país muito moderno e tem, sim, que incorporar essa energia que o Mamulengo tem. Mas, não como aconteceu quando eu cheguei em Florianópolis para a Exposição do FITA e vi as pessoas dizendo: eu fiz um Mamulengo! Eu fiz um Mamulengo! Tanto crianças quanto adultos. Não! Para se fazer Mamulengo tem que ter uma base cultural, quem faz Mamulengo são pessoas que vêm de uma cultura completamente diferente, e temos que respeitá-las.

Nini: Dentre as manifestações brasileiras do teatro popular, poderias citar as que consideras vivas e que tem tanta importância quanto o Mamulengo?

Magda: Diria que existem as manifestações do Sudeste para o Sul, com uma influência principalmente europeia e isso se deu com a vinda da corte portuguesa e, propriamente no início da República, houve uma modificação muito grande de referencial e a coisa ficou meio amornada até os anos 30. Então, não existe. Mas a questão é que não podemos ter no sul uma referência sendo tipicamente nordestina.

Nini: De um só lugar. Nem poderia dizer só a nordestina, mas pernambucana, normalmente?

Magda: Não, porque tem o João Redondo e outras manifestações. Até mesmo no Nordeste eles colocam o Mamulengo como a referência, mas o Mamulengo é pernambucano, usa 60 bonecos, quando você vai para o Rio Grande do Norte tem o João Redondo. Na Paraíba tem o Babau, com uma malinha de 16 até 20 bonecos. Porquê? O Mamulengo se desloca pelas estradas desde a época da cana, eles iam se deslocando com os bois, e iam puxando as carretas, depois fizeram outra o caminhão. Mas, nos estados de praia, eles andam com a mala nas costas. O referencial muda e a parte geográfica também é muito importante nessa manifestação.

Nini: O que tem de inquieto ou morno que chama a tua atenção na produção de espetáculos contemporâneos, hoje, no Brasil?

Magda: O que tem de inquieto, a pessoa está presente aqui, que é o trabalho de Miguel Vellinho. Acho que ele é um verdadeiro titeriteiro, porque ele tem uma preocupação muito grande com a arte cênica, o espetáculo dele é um espetáculo completo... com seus errinhos (risos). Mas, ele é um diretor que pensa o espetáculo como um todo, ele não fica preocupado com como é que o boneco vai funcionar. Essa preocupação não é a mais importante. Na realidade, esse é o mau caminho do mal do titeriteiro, ou seja, quando ele só fica preocupado em como vai funcionar ou não o boneco, se ele é bonito ou não. Na minha coleção, para mim os bonecos mais feios são os mais bonitos. Eu tenho bonecos horrorosos que são lindos, para mim. Eu acho que vejo no Pequod, realmente, uma coisa muito importante, um grupo muito importante que está se desdobrando, daqui a pouco ele toma conta do mundo. *Isso é para mexer com ele!* (risos).

Nini: Na tua trajetória é possível identificar o percurso de pesquisadora, curadora, colecionadora, pedagoga do teatro,

diretora... Quais são as tuas alegrias quando olhas esse percurso? O que te fez mais feliz? Existem frustrações?

Magda: De espectadora, que você não colocou aí. Você pode se deliciar com as novidades, as procuras, com as buscas. Quando vou a um espetáculo, eu fico analisando quão profundamente o diretor mergulhou na linguagem. Então ele vai em busca de outra coisa que também fala e que, aparentemente, não tem nada a ver. Eu daria como exemplo a Pequod. Quando em *Peer Gynt* Miguel Vellinho coloca aquelas escadas penduradas, que passam a ideia da instabilidade do personagem andando em cima daquilo, a insegurança do personagem... ele passa numa parte cênica. Quer dizer, isso vem completar. A parte cênica é a parte não só do espetáculo, como até contribui ali, especificamente, para a formação de um personagem. Para mim é um exercício de descobrir quão profundamente o diretor vai atrás de outros elementos para poder delinear, não só o espetáculo, como também os personagens. É como um jogo como outro qualquer, uns são viciados em roleta, eu sou viciada em teatro de animação (risos).

Nini: E as frustrações?

Magda: As frustrações eu faço feito avestruz, é melhor deixar a banda passar, eu enfio a cabeça no buraco e o que de ruim, está acontecendo, você tem que rezar lá dentro do buraco pra ver se as pessoas se iluminam. As pessoas têm que descobrir que é preciso pesquisar, estudar, acima de tudo. Infelizmente se pensa muito em ganhar dinheiro, como se fazer uma coisa sem dinheiro não fosse fazer coisa de qualidade, isso pra mim é uma grande frustração.

Nini: Eu preciso retomar uma questão. Quando tu te re-metes à tua experiência como espectadora e o teu olhar sobre os espetáculos, eu queria dizer o quanto é importante pra mim ouvir tuas considerações sobre espetáculos. Falo isso porque diversos estudantes da UDESC também gostam muito de te

ouvir e conversar, porque eles dizem que tu tens uma incrível capacidade de análise do espetáculo, fazes isso com um refinamento que poucas pessoas sabem fazer. Isso é importante, e é verdade eu não havia mencionado e penso que isso também te faz uma pedagoga no teatro. Quando tu fazes isso fazes uma análise, que elucida o que é o teatro e o que é o teatro de animação e o espetáculo. Mas, quais são os desafios que o teatro de animação no Brasil precisa fazer ou se impor?

Magda: Como mencionei antes, eu acho que as pessoas têm que estudar, pesquisar, mergulhar no que é teatro em si, quer dizer, saber o que esse conhecimento tem a ver com a arte da animação e se cabe ou não cabe, e como cabe. Mas isso, sem estudo, não vai. Se você não pegar nos livros e não mergulhar um pouco em filosofia, história... Porque o fundamental não é, necessariamente, saber como fazer um títere. Com qualquer coisa você faz, pega um rolo de fita gomada, faz dali uma série de coisas se você usar a sua imaginação. A imaginação só vem com o acúmulo de conhecimentos. Eu acho importante ver na rua um homem varrendo e ver aquela vassoura andando, o que aquilo contribui para o meu conhecimento, para a minha arte. Então, é observar tudo que acontece como se fosse um estudo. Conhecer o homem acima de tudo, porque essa arte que fala não para macacos, mas fala para os homens. Nós temos que conhecer bem o homem que está recebendo essa tapeação que você faz, para dizer que aquele ser é vivo e ele tem que entender aquela linguagem. Para isso você tem que conhecer esse homem que vai receber isso.

Eu me lembro muito bem do Chico Daniel, o velho Chiquinho, dizendo que ele foi ao Rio Grande do Sul (*e ele me chamou no canto e disse*): Magda, esse pessoal do sul é muito fraquinho, porque o pessoal do sul não entendia as piadas dele. Então, o pessoal é que era fraquinho, não era ele que não conhecia o público. É fundamental conhecer o seu público.

Eu acho que acima de tudo tem que ser muito curioso.

Nini: Quando Magda Modesto descobre que gosta de teatro, ama o teatro que fala do ser humano, mas pode eventualmente prescindir da presença física dele e se apropria do boneco, do títere, do objeto?

Magda: Desde pequena, minha mãe nos estimulava a não comermos o miolo do pão. Nós guardávamos o miolo de pão para molhar e fazer bonequinhos, então nós fazíamos uma brincadeira em cima da mesa. Isso é uma das minhas maiores referências. O trabalho de ilusão ali, de eu ser um personagem e não aquele, um fazia um homenzinho, outro fazia um cachorro, eu fazia isso, brincava com meus irmãos, apesar de eles serem bem mais velhos. Esse foi talvez o primeiro passo, quando descobri que essa fantasia era enriquecedora. Depois foi quando eu vi o grupo italiano *Piccoli di Podrecca*, meu pai sempre me levava para essas coisas. Eu acho que tem muito a ver com a formação que eu recebi, também. Contribuiu muito, porque eu ia ver tudo quanto é espetáculo que aparecia, circo, qualquer coisa. Trabalhei aí muito a ilusão. Quando vi o *Piccoli di Podrecca* fiquei encantada, aquilo era magia! As coisas se mexiam e eu não via quem fazia, porque era fio, bonecos de fio. Eu acho que a primeira referência foi a de minha mãe, com miolo de pão na mesa da sala de jantar. Por isso, não comam o miolo de pão e façam seus bonequinhos (*risos*). É a minha recomendação.

Miguel: Um aspecto importante no teu trabalho são as exposições que você realiza com a tua coleção de bonecos. Magda, tuas exposições têm sempre um aspecto pedagógico fundamental. *Anime-se a Animar*, exposição que eu vi pela segunda vez aqui em Jaraguá do Sul, é um marco pela excelência, tanto para pensar o teatro de bonecos quanto para instigar as pessoas a adentrarem nesse universo. Como surgem essas ideias, essas concepções das exposições?

Magda: A minha primeira experiência com a exposição *Anime-se a Animar* foi uma ideia que tive para envolver o público que fosse ver a exposição da ABTB, que eu montei em Petrópolis.

Fiz um biombo onde botei uns espelhos e tinha uma peça de luva [títere/fantochê], uma peça de fio [marionete] e uma peça [boneco] de manipulação direta. Por trás de um biombo estava escrito *Anime-se a Animar*, para as pessoas se abrirem, ao se olharem no espelho. Coloquei textos pra consultar naquela parte anterior da exposição, na entrada, e um livro para o visitante expor suas ideias. O entusiasmo foi tanto que a parte mais elogiada da exposição foi o *Anime-se a Animar*.

Então eu resolvi mergulhar nisso, porque percebi como é importante a pessoa reconhecer, descobrir o seu potencial de animação. Eu comecei a fazer as mais variadas formas, porque você pode se identificar com uma forma fixa de um bonequinho de pano, como você pode se identificar com o boneco mais difícil do mundo, cheio de fios, de coisas. A minha ideia era isso, todo mundo gosta de animar, depende do material. Tanto que para cada montagem da exposição *Anime-se a Animar* eu faço uma nova peça, incluo uma figura de sombra e outras coisas, para a pessoa realmente ir em busca disso.

Quanto às outras exposições reúno o que ganhei, ao ganhar um João Redondo, comecei a me entusiasmar com ele e comecei a estudá-lo. Minha filha foi para não sei onde e me trouxe bonecos, recebi muitos títeres de presente e passei a classificar aquelas coisas todas e a organizar. Porque a minha ideia é uma exposição de artes cênicas, não é uma exposição de artes plásticas. O boneco pode ser o mais feio possível, mas se ele estiver em cena como personagem... Eu procuro, sempre que posso, expor os bonecos como se estivessem em cena, para poder passar a ideia de que aquilo é arte cênica. Pra mim, primordialmente, a arte cênica é a mais importante, mesmo com as exposições de títeres estrangeiros, com os *Wayang* de Java ou os títeres e silhuetas do teatro indiano. Sempre procuro colocar essa perspectiva, a da exposição de uma cena, dar a ideia do contexto, de onde vêm tais bonecos.

Humberto: Outro aspecto importante que também vejo na tua trajetória é o quanto você conseguiu fazer com que o nosso

teatro de bonecos fosse difundido no exterior. Eu me lembro que outras pessoas frequentavam diversos encontros nacionais e internacionais, mas tinham sempre uma visão muito particular do seu grupo, do seu trabalho. Você, quando entrou, veio muito com essa vontade, essa garra, essa paixão de mostrar o quanto o teatro de bonecos no Brasil era importante, era diverso, desde o aspecto popular até o erudito. Esse novo modo de ver nossa arte foi tão importante ao ponto da UNIMA comemorar, em 1997, seus 70 anos no Brasil. Fale um pouquinho sobre isso.

Magda: Quero falar primeiro como presidente da ABTB e de você, Nini, como secretário internacional que fomos, no período de 1985 a 1987. Nós começamos a ter um contato bastante grande com a UNIMA Internacional e a troca passou a ser constante. No festival da UNIMA realizado em Washington, em 1980, aconteceu uma coisa bastante importante, foi um marco, porque um grupo muito grande de brasileiros foi para lá, e as pessoas tiveram muita oportunidade de ver os Tchecos (*risos*), ver Humberto Braga sentado do lado de fora, na mureta, para esperar para poder ver *Os Fortes*, que era uma coisa fantástica. Esse contato já foi uma coisa que o pessoal ficou contagiado, por essa necessidade de intercâmbio.

Eu acho também que o estrangeiro ficou muito curioso quando viu a exposição *Mamulengo História e Histórias*, que foi um grande marco. Eles tiveram a oportunidade de ver uma forma de teatro popular exposta. Porque todo mundo conhecia o Polichinelo italiano, que hoje só existe de modo erudito, assim como o Guignol francês e o *Punch and Judy* inglês, que também são apresentados por grupos eruditos, já não existe mais o autêntico. Eles ficaram maravilhados com essa manifestação autêntica, então o Mamulengo passou a ser uma referência internacional.

Hoje nós temos textos sobre o Mamulengo traduzidos em holandês, em italiano, enfim... então, realmente houve um encantamento com isso. Tanto que Peter Schumann, quando visitou a exposição, em Washington, ele olhou aquilo tudo, colocou as mãos assim, na cabeça, sentou na escada e ficou olhando maravilhado. Ele

dedicou um tempo enorme para ver a exposição, porque ela trazia a filosofia de trabalho do *Bread and Puppet Theatre*. O intercâmbio foi importante. O Mamulengo passa a ser conhecido mundialmente a partir de Washington. Evidente que eles tiveram a oportunidade de ver também o espetáculo *Festança*, do Mamulengo Só-Riso, com a direção de Fernando Augusto, e com Nilson Moura fazendo o Professor Tiridá. Ele era um mamulengueiro mesmo, por mais que fosse erudito ele era um mamulengueiro mesmo.

Quando eu fui eleita para o Comitê Executivo da UNIMA no período de 1992 até 2004, e quando fui vice-presidente da UNIMA Internacional, de 1992 a 1996, aí aumentou, foi quando fundamos o Centro Latino-Americano e eu levava isso como alimento para UNIMA. Tivemos muito apoio da França, a partir de Charleville-Mézières, conseguimos trazer pessoas e grupos como Gioco Vita, a própria Margareta Niculescu deu um curso sobre direção teatral para um grupo. A ligação ali ficou direta, pena que acabou.



Magda Modesto, entre amigos durante o 7º Seminário de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas de Jaraguá do Sul em 2010. Foto de Fabiana Lazzari

Nini: Essa exposição em Washington foi realmente importante, eu encontrei com Peter Schumann, 26 anos depois de ter visto essa exposição e ele se remete a ela como um acontecimento que o marcou profundamente.

Magda: Sim, porque a exposição era composta por cenas, era arte cênica. Eu tinha várias cenas que foram planejadas, pensadas sobre como ia organizar. A Cecília, minha filha, desenhou tudo, tudo foi planejado no Rio de Janeiro: quando cheguei lá para montar, foi fácil.

Humberto: Como a Magda mesma diz, a sua visão de exposição é sempre muito cênica, por isso ela é muito mais que uma exposição, é uma aula sobre história do Brasil, uma aula sobre a formação étnica do povo brasileiro. Tudo isso contado não só pelo aspecto histórico e cronológico, como se dava no lado esquerdo da exposição, em que estava o Mamulengo histórico. Do outro lado havia o espaço dedicado à imaginação, à alma do povo brasileiro. Isso é muito bonito.

Nini: Magda, tu falaste de dois aspectos importantes: como começou a brincadeira que fazias em casa e depois o fato de ver o *Piccoli di Podrecca*, um grupo italiano, de Milão, que ainda existe. No entanto, Magda, gostaria que falasse dos festivais para os quais fizeste curadoria, de pessoas com as quais tu trabalhaste, que começaram fazendo teatro de bonecos e depois se encaminharam para outras profissões, trabalho de atores. Os momentos em que representaste o Brasil em grandes acontecimentos desse teatro, em outros continentes, não só na Europa. Lembranças das tuas passagens por eventos internacionais, nos quais pudeste contribuir de forma decisiva para ampliar e modificar o olhar de importantes marionetistas do mundo sobre o que se faz no Brasil.

Magda: Haja fôlego, que fio dessa meada eu pego? Eu estou atônita, você faz tantas perguntas ao mesmo tempo! Bom... Eu acho que Washington foi realmente um marco, voltando atrás. O Mamulengo começou a ser conhecido e as pessoas já olhavam para o Brasil

como algo diferente, elas passaram a nos respeitar nesse sentido.

E o próprio Brasil, comigo, passou a me ver como uma pessoa que conhecia o assunto. Até então era apenas uma pessoa que se interessava pelo assunto. Fui então chamada para fazer curadoria, porque nessa época já viajava bastante para a Europa, eu ia a muitos festivais lá fora e conseguia ver uma infinidade de espetáculos. Por exemplo, o Antonio Carlos de Sena resolve estabelecer, 1989, um festival no sul, em Canela, mas ele precisava de referências e veio me buscar para dar palpites. Eu dava palpites e comecei a recomendar ao Sena.

Depois, Curitiba, com o seu Festival Espetacular de Teatro de Bonecos, se interessou e no final dos anos de 1990 me chamou para fazer a curadoria, porque como eu era membro do Comitê Executivo da UNIMA, eu já não era mais a presidente brasileira, eu conhecia muitos grupos estrangeiros. Automaticamente, quando você pertence ao Comitê Executivo, você participa de uma reunião por ano e essa reunião sempre era realizada na Europa e sempre em festivais. Então, essa era uma oportunidade de ver muitas coisas e também fazer propaganda do Brasil. Isso era uma coisa que eu asseguro que fazia, enquanto estive no Comitê. Eu entrava e falava sobre o Centro Latino-Americano, porque na Europa você tem que entrar com o nariz em pé para dizer: nós somos alguém. Essa é uma atitude que tem que ser tomada e não a da submissão. Nós também sabemos muita coisa. Essa coisa que eles é que sabem tudo, NÃO! Sempre tive essa postura dentro da UNIMA e gostaria que isso tivesse sido mantido, o que não aconteceu. Não foi mais mantido. E a UNIMA, nesse ponto, foi muito importante para o Brasil. Quando eu organizo, junto com Humberto Braga e Fernando Augusto Gonçalves Santos, em agosto de 1997, a reunião do Comitê Executivo da UNIMA, na cidade de Olinda, também foi realizado um Festival de Teatro de Bonecos. Fernando realizou o Festival e nós trouxemos o Comitê Executivo. Então nós tínhamos a presidente da UNIMA, que era finlandesa, e veio gente de tudo quanto é canto, da Argentina, da Índia, da Polônia, da França, do Canadá, só não veio o representante americano. O Comitê é

composto de representantes de diversos países.

O Brasil passou a ser conhecido mesmo! É um país que tem títeres tradicionais, mas, também vai à busca do conhecimento, pois também tem o Centro Latino-Americano. Com essa trajetória o Brasil passa a ser reconhecido mesmo na UNIMA, e até então era só mais um país das Américas. Porque antes, a Argentina, com apoio da Espanha, sempre teve mais evidência que o Brasil. Eu acho que nós conseguimos virar a página. É um pouco isso.

Miguel: Lá no Rio de Janeiro sabe-se de um movimento, desde meados dos anos de 1950, com a Sociedade Pestalose e a Escolinha de Arte no Brasil, como depois tem balão de ensaio para o que veio. Queria saber da tua participação nas duas entidades, e a tua participação nessa pré-história, se é que você teve participação.

Magda: Em relação ao Teatro de Bonecos o Nordeste é um marco, mas, o Rio de Janeiro, no Brasil também é um marco no teatro de animação porque Pereira Passos, prefeito do Rio de Janeiro de 1903 a 1906, com a referência que possuía sobre a França, estabelece os palquinhos de Guignol nas praças, porque ele se recordava muito de Paris e defendia que deveria existir esse tipo de teatro nas praças. Depois, Miguel Falabella, por volta de 2003, fez a tentativa de restabelecer esses teatros de Guignol, que hoje ainda existem, mas infelizmente na gestão do nosso querido amigo César Maia existem três, só. Mas eles eram seis, sete, sei lá.

Essa fase da Pestalose eu não peguei, mas fui amiga de uma pessoa que viveu grande parte disso, que foi Virgínia Vale. Virgínia teve uma importância muito grande, pois foi ela que estabeleceu a revista Mamulengo, porque ela era redatora da revista da Maria Clara, do Teatro Tablado. Por mais que a Clorys queira carregar a glória, a glória é da Virgínia. Eu segui apenas historicamente. Eu tive contato no finalzinho da Pestalosi, quando já estava mais no Leme, eles se mudaram e o meu contato era por causa da Virgínia, que continuou fazendo a revista Mamulengo até o número 5 ou 6.

Uma coisa importante de falar é que o Pen Clube do Brasil foi o primeiro a fazer um festival de teatro de títeres. O Pen Club reúne escritores e os críticos de arte eram associados a ele. Nessa época houve uma influência muito grande, na Pestalosi, do movimento artístico que teve Anísio Medeiros que desenhou cenários, e os escritores escreviam textos para teatro de títeres. Ali existiam nomes de destaque, pessoas importantes. Por isso o Pen Clube foi o primeiro. Os críticos de teatro pertenciam ao Pen Club. Depois, a associação retoma isso. Até tem o marco da virada em 1977 em Brasília, que eu não fui.

Humberto: Você teve uma participação muito forte em um movimento que até é pouco lembrado, o do Colégio Benett, onde participou Lúcia Coelho.

Magda: Eu estava no Benett quando foi feito o primeiro festival. É um colégio no Rio que tinha um teatro maravilhoso e eu trabalhava justamente na parte de elementos cênicos. Eu soube do Festival e incentivei Lúcia Coelho a participar, porque ela fora aluna do Ilo Krugli e do Pedro Domingues. Lucia coordenava um grupo de professorandas e fizemos um grupo, inclusive minha filha também trabalhava. O grupo também era formado pelo pessoal do 5º ano de Admissão e no primeiro festival dois grupos do colégio participaram. Participaram do festival lá no Aterro, na época do Aterro, quando a Clorys era secretária internacional.

Nini: Houve um momento importante, quando a Lúcia Coelho montou um espetáculo que não sei se teve a visibilidade de *Duvide-o-dó*. Foi quando ela montou Brecht para crianças.

Magda Modesto: Naquela época a Cecília, minha filha, trabalhava com ela. O espetáculo tinha uma força cênica muito grande.

Nini: O texto era *O Círculo de Giz Caucasiano* de Brecht e nessa montagem trabalhava Zezé Polessa?

Magda: Trabalhou. A Lúcia montou esse texto chamando-o

de *Dito e Feito*, em 1984. Depois eu trabalhei com a Zezé e a parte de bonecos, nessa peça, quem orientava a parte de bonecos era eu. A Zezé, nesse *Círculo*, representava a babá, Grusche, e a babá tinha um ganso para atravessar o rio e a Zezé fez esse ganso. Ela também carregava o bebê. A Zezé é uma titeriteira de marca maior. Ela incorpora os dois personagens, o dela e o que estava na mão. Zezé Polessa é assim, você dá um alfinete e ela faz um vestido de baile. Ela é extraordinária. É uma coisa maravilhosa.

Nini: O que estás dizendo ao se referir a Zezé Polessa como titeriteira?

Magda: É que tem que ser um bom ator, e acabou! Essa era uma coisa em que infelizmente o meu grande amigo Álvaro Apocalipse não acreditava nisso. Mas eu acho que, acima de tudo tem que ser ator, pois ele tem que incorporar o personagem. Quando a Zezé fez a história da Clarisse Lispector ela incorporava várias coisas, objetos em que ela virava, um tapete virava um cachorro. A pulseira virava Miquinha. Eu me lembro que dizia a ela: Zezé, quando a Miquinha morre você põe o lenço em cima dela e ela vai morrer porque a sua mão vai desaparecer. Ela fez aquilo como uma cena de enterro. Impressionante. Se você não tem arte cênica, se você não faz interpretação, você não convence, porque você está ali tapeando o coitado do espectador que está olhando, mas o que ele está olhando tem que estar no personagem, também. Porque, na realidade, o que é o teatro de títeres? É a realização de duas pessoas: aquele que “tapeia”, o titeriteiro, e aquele que acredita, o espectador. Apenas isso.

Faleiro: E que formação precisa ter esse ator, Magda?

Magda: Acima de tudo, formação de ator e a outra formação é acreditar que é possível o ator se desdobrar, ser um objeto e não ter ciúme desse objeto. Geralmente, muitos atores não conseguem ser titeriteiros porque eles têm ciúmes do próprio personagem que estão fazendo, e não convencem. Tem que se projetar naquele per-

sonagem para ele ser acreditado, senão a pessoa não acredita. Essa é a minha opinião, não sei qual a de vocês.

Nini: Tu achas que a formação de ator é suficiente?

Magda Modesto: Com certeza tem que ter um conhecimento paralelo, sobre a especificidade necessária, mas você pode inventar de pegar um anelzinho e fazer dele uma coisa viva e convincente. Necessariamente, você não precisa saber antes uma técnica para ser titeriteiro, é isso que eu quero dizer. É evidente que será mais completo se souber várias técnicas, e várias coisas, porque isso tem a ver com Piaget: você é o acúmulo de conhecimentos que vai transformando, e interfere na relação com o outro e que vai inclusive facilitar o seu raciocínio para como idealizar aquilo.

Nini: Magda, muito obrigado.

Colaboradores da Móin-Móin Nº 8

Almir Ribeiro – Diretor teatral, pedagogo, Mestre em Artes Visuais pela UFRJ e doutorando em Artes Cênicas pela USP. É coordenador do curso de pós-graduação *lato sensu* Teatro: Linguagem e Interfaces, no Centro Universitário de Barra Mansa – UBM. É autor do livro *Kathakali: uma introdução ao Teatro e ao sagrado da Índia*.

E-mail: almir.ribeiro.usp@gmail.com.

Christine Zurbach – Doutora em Literatura Comparada e Estudos de Tradução. Dramaturgista, crítica teatral e pesquisadora do Teatro de Marionetes e História do Teatro Português. Autora de: *Teatro de Marionetas: tradição e modernidade* (2002) e *Autos, Passos e Bailinhos: Os textos dos Bonecos de Santo Aleixo* (2007). Atualmente é Professora no Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora - Portugal.

E-mail: christinezurbach@gmail.com.

Didier Plassard – Pesquisador e Professor na *Université Paul Valéry* – Montpellier III, França. Trabalha no *Département des Arts du Spectacle*. Autor de *Les Mais de Lumière. Anthologie des Écrits sur L'art de la Marionnette* (1996) e *L'acteur en Effigie* (1992).

E-mail: Didier.plassard@wanadoo.fr.

Felisberto Sabino Costa – Ator-animador e dramaturgo. Doutor em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP. Professor Livre Docente/Pesquisador das disciplinas: Teatro de Animação I e II da Escola de Comunicação e Artes da USP.

E-mail: felisberto@uol.com.br.

Humberto Braga – Ocupou cargos em instituições federais de cultura como o Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN, a Fundação Nacional de Artes – FUNARTE e a Secretaria de Música

e Artes Cênicas, do Ministério da Cultura. Integrou a diretoria da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB – em vários períodos. Profissional de Artes Cênicas, Diretor de Produção e Consultor de Projetos Artísticos.

E-mail: humbertofbraga@uol.com.br.

Irley Machado – Doutora em *Études Ibériques et latino Americaines* – Sorbonne Nouvelle Paris III – France. Professora do Curso de Teatro, do Mestrado em Letras do Instituto de Letras e, igualmente, do mestrado em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Coordena o grupo de pesquisa *La careta*, que estuda a Dramaturgia Poética de Federico Garcia Lorca.

E-mail: irley_machado@yahoo.com.br.

Izabela Brochado – Atriz e diretora, bonequeira, Mestre em História pela Universidade de Brasília e doutora em *Drama Studies - Trinity College of Dublin*. Professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília e coordenadora do Grupo de Pesquisa e Extensão Laboratório de Teatro de Formas Animadas – IdA-CEN-UnB.

E-mail: izabelabrochado@gmail.com.

Kaise Helena Teixeira Ribeiro – Atriz, bonequeira e Professora de Teatro. Integra os grupos Pirilampo de Teatro de Bonecos e Atores e Laboratório de Teatro de Formas Animadas da Universidade de Brasília. Mestre em Artes – Processos Composicionais para a Cena pela Universidade de Brasília - UnB.

E-mail: kaisehelena@gmail.com.

John Bell – Doutor em História do Teatro e professor na New York University. É marionetista e iniciou suas atividades artísticas com o *Bread and Puppet Theatre*. Atua no *Center for Advanced Visual Studies* do *Massachusetts Institute of Technology*; diretor do *Ballard*

Institute and Museum of Puppetry e fundador do *Great Small Works* (www.greatsmallworks.org), grupo de teatro do Brooklyn, New York. Publicou o livro *American Puppet Modernism* pela Palgrave Macmillan em 2008.

E-mail: john.bell.puppeteer@gmail.com.

José da Costa – Diretor teatral e Professor da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO –, sendo também pesquisador do CNPq. Autor do livro *Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida* (2009).

E-mail: j.dacosta.rj@uol.com.br.

Mauricio Kartun – Dramaturgo e diretor teatral. É um dos mais importantes dramaturgos argentinos da atualidade, com obras que têm marcado a produção do teatro argentino nas últimas décadas, tais como: *Chau Misterix*, *La casita de los viejos*, *El partener*, *Sacco y Vanzetti*, *Rápido nocturno*, *Aire de foxtrot*, *El niño Argentino* y *Ala de criados*, entre outras. Também integra o corpo docente do Curso Superior de Titeriteiros da *Universidad Nacional de General San Martín* - UNSAM.

E-mail: kartun@argentoires.org.ar.

Miguel Oyarzún Pérez – Artista plástico, con formación actoral, también director, pero por sobre todo Titiritero. En 1967 se inicia con los títeres, es el creador del grupo de muñecos animados EL Chonchón de Córdoba, Argentina, con el que ha participado, junto a Carlos Piñero, en diversos festivales internacionales por las Américas y Europa.

E-mail: elchonchon@hotmail.com.

Roberto Gorgati – Cenógrafo, bonequeiro e Professor de Teatro de Animação no Curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro na UDESC. Mestrando no Programa de Pós Graduação em Teatro – PPGT-UDESC.

E-mail: robertogorgati@gmail.com.

Toni Rumbou – Ator, titeriteiro, diretor teatral, licenciado em Literatura e Língua Espanhola na Universidade de Barcelona. Em 1976, fundou a Companhia *La Fanfarra*, juntamente com Mariona Masgrau e Eugenio Navarro. Foi editor da Revista Malic, cujo personagem dá o nome ao Teatro Malic de Barcelona (1984-2002). É autor de óperas, novelas e ensaios.

www.tonirumbau.org.

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.

Solicitamos que os textos obedeçam ao seguinte padrão de apresentação:

1. Artigos – Mínimo de 08 e máximo de 10 laudas.
2. Solicita-se clareza e objetividade nos títulos.
- 3) Os artigos devem vir acompanhados de resumo com no máximo de 6 linhas e 3 palavras-chaves, ambos com as respectivas traduções para o inglês.
 - Fonte: Times New Roman. Tamanho 12.
 - Parágrafo: com recuo, espaço entre linhas 1,5.
 - As colaborações devem incluir brevíssima apresentação do autor, visando situar o leitor, de no máximo 04 linhas.
- 4) O envio do artigo original implica na autorização para publicação, tanto na forma imprensa como digital da revista.
- 5) As citações no corpo do texto que sejam superiores a 5 linhas devem ser digitadas em espaço simples com tamanho 10. As citações no corpo do texto devem seguir a formatação (AUTOR, 2008:15).
- 6) Títulos de obras, revistas e as palavras em língua estrangeira devem estar em itálico. Nomes de eventos: entre aspas.
- 7) Notas explicativas serão aceitas desde que sejam imprescindíveis e breves. As notas de rodapé devem ser apresentadas no fim de cada página e numeradas em algarismos arábicos.
- 8) Caso os artigos incluam fotos, desenhos ou materiais gráficos da autoria de terceiros, é indispensável a declaração de autorização. O material deverá vir acompanhado de legendas de identificação. O material fotográfico deve ser remetido em formato JPG e com resolução de 300 dpi, enviadas em arquivos separados do texto.
- 9) O material para a publicação deverá ser encaminhado para o endereço eletrônico: ninibel@terra.com.br

Orientações para a citação de referência bibliográfica:

Livros

SOBRENOME, Prenomes do autor. *Título*: subtítulo. edição. Local: editor, ano de publicação.

Teses/ Dissertações/Monografias

SOBRENOME, Prenomes do autor. *Título*: subtítulo. ano. nº total de páginas. Tese, Dissertação ou Monografia (grau e área) - Unidade de Ensino, Instituição, Local e ano.

Artigos de periódicos na internet

SOBRENOME, Prenomes do autor. *Título do artigo*. Título da Revista, local, volume, número, páginas do artigo, mês e ano de publicação. Notas. Disponível em: Acesso em: dia mês (abreviado) ano, hora: minutos.

Artigos

SOBRENOME, Prenomes do autor do artigo. *Título do artigo*. Título da Revista, local, volume, número, páginas do artigo (inicial e final), mês e ano da publicação do artigo.

Revista Móin-Móin Nº 1

O Ator no Teatro de Formas Animadas

16 x 23 cm/192 páginas

AA Revista MÓIN-MÓIN busca colaborar na formação de artistas, professores de teatro e do público interessado em artes cênicas. A primeira edição traz artigos de Ana Maria Amaral, Felisberto Sabino da Costa, Teotônio Sobrinho, José Parente, Chico Simões, Maria de Fátima Souza Moretti, Miguel Vellinho e Valmor Nini Beltrame. A única revista de estudos sobre teatro de formas animadas do Brasil é resultado de uma parceria entre a Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul e da Universidade do Estado de Santa Catarina com apoio do Governo do Estado de Santa Catarina.

Revista Móin-Móin Nº 2

Tradição e modernidade no Teatro de Formas Animadas

16 X 23 cm/224 páginas

Com o objetivo de divulgar as pesquisas artísticas realizadas pelos grupos de teatro e as reflexões teórico-práticas produzidas nas universidades, o segundo número da Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas traz a tona o tema Tradição e Modernidade no teatro de formas animadas. A única publicação do gênero no país reafirma o caráter da tradição na contemporaneidade e acredita na diversidade, mesclando convidados internacionais com artigos que valorizam a tradição popular brasileira. Marco Souza, John McCormick, Glyn Edwards, Conceição Rosière, Christine Zurbach, Tito Lorefice, Izabela Brochado, Marcos Malafaia e Wagner Cintra.

Revista Móin-Móin Nº 3

Teatro de Bonecos Popular Brasileiro

16 X 23 cm/248 páginas

Na terceira edição, estudos sobre várias expressões cênicas populares que florescem nos estados brasileiros são apresentados por diferentes pesquisadores. Um mergulho nas formas de teatro de bonecos praticadas por artistas do povo e seus personagens: Mamulengo, Casemiro Coco, João Redondo, João Minhoca, Calunga, Cavalo Marinho, Boi-de-Mamão, Bumba-meu-boi etc. Esta edição também homenageia o Mestre Chico Daniel, falecido no dia 03 de março do ano de 2007. As reflexões sobre o teatro de bonecos popular no Brasil são feitas por Fernando Augusto Gonçalves Santos, Izabela Brochado, Adriana Schneider Alcure, Mariana de Oliveira, Altimar Pimentel, Ricardo Canella, Tácito Borralho, Valmor Nini Beltrame, Milton de Andrade e Samuel Romão Petry. Ao Kasperle — teatro de bonecos popular alemão que emigrou para as cidades de Pomerode e Jaraguá do Sul, em Santa Catarina — aparentemente “fora de lugar” é apresentado por Ina Emmel e Mery Petty, que dedica seu texto a marionetista Margarethe Schlünzen, a Sra. Móin-Móin.

Revista Móin-Móin Nº 4

Teatro de Formas Animadas Contemporâneo

16 X 23 cm/282 páginas

A quarta edição da Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas – procura, através da escolha desse tema, refletir e compreender as mudanças que o Teatro de Formas Animadas vem sofrendo nas últimas décadas. Essa discussão é enriquecida com artigos de brasileiros e estrangeiros. Dentre os brasileiros temos: José Ronaldo Faleiro (UDESC); Felisberto Sabino da Costa (USP); Mario Piragibe (UNIRIO); Osvaldo Gabrieli (XPTO-SP) e Humberto Braga (Produtor Cultural-RJ). E os estrangeiros: Dominique Houdart (Paris); Fabrizio Montecchi (Itália); Hadas Ophrat (Jerusalém); Béatrice Picon-Vallin (CNRS-Paris); Penny Francis (Londres); Jorge Dubatti (Buenos Aires); Gerardo Bejarano (UNA-Costa Rica).

Revista Móin-Móin Nº 5

Teatro de Formas Animadas e suas Relações com as outras Artes

16 X 23 cm/227 páginas

A Revista Móin-Móin nº5 traz a partir do seu tema central questões e discussões sobre a pluralidade e hibridação do teatro de formas animadas que evidenciam, de um lado, as transformações ocorridas no modo de pensar e praticar essa arte nos últimos anos e de outro, a importância do teatro de animação no teatro contemporâneo. Os diversos artigos comprovam que as fronteiras entre as artes, hoje, mais do que em qualquer outro momento da sua história, têm seus limites cada vez menos definidos e se entrecruzam em teias complexas. Os articulistas são pesquisadores, diretores teatrais e professores, tanto do Brasil como do exterior: Brunella Eruli, Luiz Fernando Ramos, Cariad Astles, Darci Kusano, Marcos Magalhães, John Bell, Philippe Genty, Joan Baixas, Aleksandar Sasha Dundje-rovic, Renato Machado, Ana Maria Amaral e Leszek Madzik.

Revista Móin-Móin Nº 6

Formação Profissional no Teatro de Formas Animadas

16 X 23 cm/200 páginas

A Revista Móin-Móin nº 6 pretende enriquecer o debate sobre as variadas maneiras como se processa a formação profissional do artista que trabalha com teatro de formas animadas ou do jovem artista que opta pela profissão nessa arte. São 11 artigos que buscam sistematizar práticas e iniciativas que vêm acontecendo em diferentes pontos do Brasil, tanto no interior dos grupos de teatro quanto em instituições culturais e universidades. A edição também privilegia o leitor com quatro estudos de pedagogos do teatro de animação de outros três países. Os colaboradores são: Ana Alvarado (Argentina); Ana Maria Amaral - SP; Claire Hegeen (França); Cintia de Abreu - SP; Felisberto Costa - SP; Henrique Sitchin - SP; Humberto Braga - RJ; José Parente - SP; Magda Modesto - RJ; Marek Waszkiel (Polônia); Margareta Niculescu (França) e Paulo Balardim - RS.

Revista Móin-Móin Nº 7

Cenários da criação no teatro de formas animadas

16 x 23 cm/243 páginas

A Revista Móin-Móin Nº 7 apresenta uma ampla discussão sobre o que vem sendo produzido no teatro de formas animadas no Brasil nos dez primeiros anos do século XXI. Os artigos discutem temas como a multiplicação de festivais e eventos que tem dado grande visibilidade a essa arte; o fortalecimento e a consolidação do trabalho de grupos de teatro revelando o aprofundamento e o domínio da linguagem do teatro de animação; a hibridação de espetáculos que, cada vez mais, rompem as fronteiras do teatro de bonecos; a “contaminação” do teatro de atores com elementos da linguagem do teatro de animação; o mercado, as leis de fomento à produção, entre outros temas. Os colaboradores são: Adriana Schneider Alcuire (UFRJ); Amabilis de Jesus (FAP); Ana Paula Moretti Pavanello Machado e Gilmar Moretti (SCAR); Carlos Augusto Nazareth (CEPETIN); Caroline Holanda (UNIFOR); Fábio Medeiros (USP); Ipojucan Pereira (USP); Kely de Castro (TRUKS – SP); Luís Artur Nunes (UNIRIO); Miguel Vellinho (UNIRIO); Osvaldo Anzolin (UFPB); Sandra Meyer Nunes (UDESC); Sandra Vargas (UNIRIO); Zilá Muniz (UDESC).

**Para solicitar ou adquirir a
Revista MÓIN-MÓIN dirigir-se a:**

Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul – SCAR

Rua Jorge Czerniewicz, 160. Bairro Czerniewicz

CEP: 89255-000

Fone/Fax (47) 3275-2477

Fone (47) 3275-2670

Jaraguá do Sul – Santa Catarina

Home page: www.scar.art.br

E-mail: scar@scar.art.br

ou

www.livrariascuritiba.com.br

A Revista está disponível online em:

http://www.ceart.udesc.br/ppgt/publicacoes_moinmoin.html

Edição e distribuição www.designeditora.com.br

Tipologia Adobe Garamond

Impressão Nova Letra



Uma publicação



Apoio

