

# MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

ANO 15 – VOL II - NÚMERO 21 – 2019

ISSN 1809-1385 / e-ISSN 25950347

## FORMAÇÃO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO CONTEMPORÂNEO: ENCENAÇÃO E PROCESSOS DE CRIAÇÃO



Ana Alvarado (*Argentina*)

Anna Ivanova (*Rússia*)

Cariad Astles (*Reino Unido*)

Carmen Stanciu (*Romênia*)

Chico Simões (*Brasil*)

Didier Plassard (*França*)

Elmira Kurilenko (*Rússia*)

Fabrizio Montecchi (*Itália*)

Gilson Motta (*Brasil*)

Halina Waszkiel (*Polónia*)

Irina Niculescu (*Romênia/EUA*)

Izabela Brochado (*Brasil*)

Izabel Concessa Arrais (*Brasil*)

Marek Waszkiel (*Polónia*)

Mário Piragibe (*Brasil*)

Marthe Adam (*Canadá*)

Patricia Gomis (*Senegal*)

Philippe Choulet (*França*)

Sylvie Baillon (*França*)

Tácito Borrallho (*Brasil*)

Tito Lorefice (*Argentina*)

Viktoria Bogdanova (*Rússia*)

Wagner Cintra (*Brasil*)

# MÓIN-MÓIN

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

ANO 15 - VOL. II - NÚMERO 21 - 2019  
ISSN 1809-1385 / e-ISSN 25950347

## EXPEDIENTE

*Editor-Gerente (2019)*

**Prof. Dr. Paulo Balardim (UDESC)**

*Editores (Portal de Periódicos UDESC - 2019)*

**Profª. Drª. Fabiana Lazzari de Oliveira (UDESC)**

**Prof. Dr. Paulo Balardim (UDESC)**

*Editores-bolsistas (2019)*

**Caê Beck da Silva (PROEX/UDESC)**

**Liliana Pérez Recio (PROMOP/UDESC) / El Arca Teatro Museo de  
Títeres (Cuba)**

*Comitê Consultivo (2019-2020)*

**Profª. Drª. Ana Maria Amaral**

(Universidade de São Paulo - USP, Brasil)

**Profª. Drª. Amabilis de Jesus da Silva**

(Faculdade de Artes do Paraná - FAP, Brasil)

**Profª Drª Cariad Astles**

(University of London, Reino Unido)

**Profª. Drª. Christine Zurbach**

(Universidade de Évora, Portugal)

**Profª. Drª. Cristina Grazioli**

(Università di Padova, Itália)

**Prof. Dr. Didier Plassard**

(Université Paul Valéry – Montpellier, França)

**Prof. Dr. Francisco Cornejo**

(Universidad de Sevilla, Espanha)

**Profª. Drª. Izabela Costa Brochado**

(Universidade de Brasília - UNB, Brasil)

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marthe Adam**

(Université du Québec à Montréal - UQAM, Canadá)

**Prof. Dr. Miguel Vellinho**

(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Brasil)

**Prof. Dr. Tácito Borralho**

(Universidade Federal do Maranhão - UFMA, Brasil)

**Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame**

(Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Brasil)

**Prof. Dr. Wagner Cintra**

(Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)

*Comitê de Pareceristas (2019-2020)*

**Prof<sup>a</sup>. Ma. Ana Pessoa**

(Fundação Casa de Rui Barbosa - Rio de Janeiro, Brasil)

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Adriana Schneider Alcure**

(Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Brasil)

**Prof. Dr. Alex de Souza**

(Instituto Federal de Santa Catarina - IFSC, Brasil)

**Prof. Dr. Almir Ribeiro**

(Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Brasil)

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Amabilis de Jesus da Silva**

(Faculdade de Artes do Paraná - FAP, Brasil)

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Maria Amaral**

(Universidade de São Paulo - USP, Brasil)

**Prof. Dr. André Carrico**

(Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, Brasil)

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Barbara Biscaro**

(Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Brasil)

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cássia Macieira**

(Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG, Brasil)



**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Daiane Dordete Jacobs**

(Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Brasil)

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fabiana Lazzari de Oliveira**

(Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Brasil)

**Prof. Dr. Fábio Henrique Nunes Medeiros**

(Universidade de São Paulo - USP, Brasil)

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fátima Costa de Lima**

(Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Brasil)

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Flávia D'Ávila**

(Instituto Federal de São Paulo - IFSP, Brasil)

**Prof. Dr. Ipojuca Pereira Silva**

(Universidade de São Paulo - USP, Brasil)

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Irley Machado**

(Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Brasil)

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Izabela Costa Brochado**

(Universidade de Brasília - UNB, Brasil)

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Izabel Concessa**

(Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Brasil)

**Prof. Dr. Luciano Flávio de Oliveira**

(Universidade Federal de Rondônia – UNIR, Brasil)

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria das Graças Cavalcanti**

(Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, Brasil)

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria de Fátima Souza Moretti**

(Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Brasil)

**Prof. Dr. Mario Ferreira Piragibe**

(Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Brasil)

**Prof. Dr. Mauro Rodrigues**

(Universidade Estadual de Londrina - UEL, Brasil)

**Prof. Dr. Miguel Vellinho**

(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Brasil)

**Prof. Dr. Paulo Balardim**

(Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Brasil)

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sônia Lucia Rangel**

(Universidade Federal da Bahia - UFBA, Brasil)

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tereza Mara Franzoni**

(Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Brasil)

**Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame**

(Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Brasil)

**Prof. Dr. Wagner Cintra**

(Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)

*Projeto Gráfico*

**Design Editora**

(Jaraguá do Sul)

*Diagramadores*

**Prof. Dr. Maurício Elias Dick**

(Coord. LabDesign - CEART - UDESC)

**Fabian Shinzato**

**João Wesley Araújo da Silva**

**Mariana Frizze**

(Bolsistas - LabDesign - CEART - UDESC)

*Traduções*

**Caê Beck** (UDESC/Florianópolis)

**Cia. das Traduções Ltda** (Joinville/SC)

**Márcia Lewis** (Traduzca/Porto Alegre)

**Profa. Dra. Maria de Fátima de Souza Moretti** (UFSC/Florianópolis)

**Marina Albuquerque** (UFRJ)

**Prof. Dr. Mário Piragibe** (UFU/Uberlândia)

**Michelle Tse** (Traduzca/Porto Alegre)

**Prof. Dr. Paulo Balardim** (UDESC/Florianópolis)

## *Realização*



*Esta edição da revista conta com a parceria de*



## *Financiamento*



## Colaboradores da Móin-Móin nº 21

**Ana Alvarado** - Possui mestrado em artes visuais. Autora teatral e pesquisadora na área de teatro de objetos. Seu trabalho é caracterizado pela pesquisa no campo da cena expandida e nas intersecções entre atores de teatro, objetos e novas mídias. Dirige o curso de Direção Cênica da UNA (*Universidad Nacional de las Artes/Buenos Aires*). Na mesma universidade dirige a pós-graduação em Teatro de Objetos, Interatividade e Novas Mídias. Ministra as disciplinas de Interpretação e Dramaturgia no Bacharelado em Artes Cênicas da UNSAM (*Universidad Nacional de San Martín*).

E-mail: amalvaradoaa@gmail.com

**Anna Ivanova-Brashinskaya** - Membro honorário da UNIMA Finlândia. Doutora em Filosofia em Crítica de Arte e História da Arte. Departamento de Estudos Teatrais, *St. Petersburg Theatre Arts Academy*, Programa de Pós-Graduação, PhD (Tese de Doutorado: Teatro de Bonecos: Semântica dos Métodos Tradicionais de Manipulação. São Petersburgo, 1996).

E-mail: brashanna@gmail.com

**Cariad Astles** - Trabalhou na *University of Plymouth* por muitos anos e trabalha na Universidade de Exeter como professora do Departamento de Teatro. Além de teatro de bonecos e objetos, ensina dramaturgia aplicada, com um foco particular em saúde, desempenho latino-americano e cultura em performance. Atualmente é diretora do CROPP - o Centro de Pesquisas em Objetos e Marionetes em Performance.

E-mail: cariadastles@gmail.com

**Carmen Stanciu** - PhD em Ciência Teatral pela Universidade Nacional de Teatro e Cinema (UNATC) - Bucareste, Romênia. Teatro e Estética da Dança. É professora sênior na Universidade Nacional

de Teatro e Cinema de Bucareste (departamento de Estudos Teatrais). Atualmente, ela exerce a função de vice-reitora da UNATC. Membro da Associação Internacional de Críticos de Teatro AICT (foi vice-presidente do Capítulo Romeno) e da UNIMA-Romênia.

E-mail: [alustanciu@gmail.com](mailto:alustanciu@gmail.com)

**Chico Simões** - Artista popular com mais de 30 anos de estrada e de luta, mais de 2.500 apresentações e 25 países visitados, trabalhando como palhaço, mágico, camelô, ventríloquo e bonequeiro, numa trajetória consagrada por diversos prêmios. Foi presidente da ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, filiada à UNIMA. Coordena o grupo *Mamulengo Presepada* e atualmente constrói o espaço Vila Mamulengo, no povoado de Olhos D'Água – Alexânia/GO.

E-mail: [chicosimoes@gmail.com](mailto:chicosimoes@gmail.com)

**Didier Plassard** - É professor de estudos teatrais na *Université Paul Valéry - Montpellier 3* (França). Publicou *L'acteur en effigie (L'Age d'Homme, 1992, Prêmio Georges Jamati)*, *Les mains de lumière* (IIM, 1996, 2005), *Mises en scène d'Allemagne(s)* (CNRS Editions, 2014) e dirigiu a edição bilíngüe de *Théâtre des fous / Drama for fools (L'Entretemps, 2012)*, de Edward Gordon Craig. Atualmente é co-editor da revista online *European Journal for Theatre and Performance* e lidera o programa de pesquisa *Puppet Plays (European Research Council, 2019-2024)*. Ele recebeu a *Sirena d'Oro* do festival *Arrivano dal mare* (2012) e foi nomeado *Chevalier des Arts et Lettres* em 2015.

E-mail: [didier.plassard@wanadoo.fr](mailto:didier.plassard@wanadoo.fr)

**Elmira Kurilenko** - Diretora do Teatro de Marionetes, Candidata de Ciências Pedagógicas, Professora do Instituto de Teatro do Estado de Novosibirsk (NSTI). Tem encenado várias apresentações utilizando diferentes modalidades de teatros de bonecos. Realizou

diversos seminários para atores e diretores profissionais e possui inúmeras publicações científicas. No NSTI, realizou vários cursos que formaram artistas os quais ganharam prêmios em muitos festivais na Rússia, Polônia e Cazaquistão.

E-mail: e.kurilenko@inbox.ru

**Fabrizio Montecchi** - É diretor e cenógrafo. Desde 1978 é membro do *Teatro Gioco Vita*, de Piacenza, teatro com reconhecido prestígio dentro do Teatro de Sombras. É o autor de várias publicações e artigos em revistas especializadas (*Un mondo di figura d'ombre, Oltre lo schermo, Der szenische Raum - Schattentheater, Un teatro por le ombre*). Atua como professor da *École Nationale Supérieure des Arts de la Marionette* (ESNAM). Como diretor, ele também colaborou com a *Dockteatern Tittut* de Estocolmo (*Kattresan*, em 1995, *Cirkus Manen*, em 1997, *Ville vara varg*, em 1999, *Mera Musik Pappa*, em 2003) e com as companhias *Huriaruuth* e *Virea Omena* em Helsinque. Recebeu o Prêmio IIM de Transmissão (2013), dedicado à artistas-pedagogos que se destacaram ao longo de sua carreira.

E-mail: fabrizio.montecchi60@gmail.com

**Gilson Motta** - Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1989), Mestrado em Filosofia (1995) e Doutorado em Filosofia (2000) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Pesquisador de Artes Cênicas nas áreas de Estética Teatral, Teatro Brasileiro, Cenografia, Teatro de Formas Animadas. Professor Associado da UFRJ - Escola de Belas Artes, com atuação nas áreas de Estética Teatral, Dramaturgia e Teatro de Formas Animadas. Coordenador do *Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação* da UFRJ.

E-mail: mottagilson@hotmail.com

**Halina Waszkiel** - Doutora, historiadora, crítica, professora na Academia de Teatro de Varsóvia. Já atuou na Universidade de

Varsóvia, no Museu Nacional e no Museu do Teatro de Varsóvia. Especializou-se em teatro polonês e de bonecos do século XIX e dramaturgia. Publicou a monografia *A dramaturgia do teatro polonês de marionetes, Os anos difíceis. Teatro de Varsóvia 1815-1868* e muitos artigos sobre teatro de bonecos e atores.

E-mail: marekwaskiel@gmail.com

**Irina Niculescu** - Diretora teatral e mestre em Teatro pela Academia de Teatro, Cinema e Música da *Charles University* de Praga, República Tcheca. Começou sua carreira no *Tandarica Theatre* em Bucareste, Romênia. Ensinou Direção Teatral na *Academy of Theater and Cinema* (Bucareste), no *Eugene O'Neill Theater Center* (Estados Unidos) e no Instituto de Teatro de Sevilla (Espanha). Dirigiu espetáculos em diversos países da Europa e América. É membro da Comissão de Formação Profissional da UNIMA.

E-mail: inniculescu@gmail.com

**Izabel Concessa Arrais** - Graduada em Licenciatura Plena em Educação Física pela Universidade Federal de Pernambuco (1981) e Licenciatura Plena em Educação Artística pela Universidade Federal de Pernambuco (1990), com especialização em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Pernambuco (1988) e mestrado em História pela Universidade Federal de Pernambuco (1996). Atualmente é professora assistente I da Universidade Federal de Pernambuco. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História do Teatro, Teatro de Formas Animadas, Teatro Infantil e Arte Educação.

E-mail: ibellarraais@gmail.com

**Izabela Brochado** - Atriz, diretora e bonequeira. Mestre em História pela Universidade de Brasília e doutora em *Drama Studies* pela *Trinity College* de Dublin. Professora aposentada do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, atualmente é pesquisadora associada e coordenadora do Grupo de Pesquisa e



Extensão Laboratório de Teatro de Formas Animadas – IdA-CEN-UnB e faz parte da Companhia Trapusteros Teatro (Brasil-Espanha).  
E-mail: izabelabrochado@gmail.com

**Marek Waszkiel** - Formado em estudos poloneses na Universidade de Varsóvia (1976). É historiador polonês de teatro de bonecos, crítico de teatro e educador. Ph.D., professor na Academia de Teatro de Varsóvia, Vice-Reitor da Academia de Teatro Aleksander Zelwerowicz em Varsóvia (1999-2005). Foi diretor de Teatro de Animação em Poznan, Polônia (2014-2017) e diretor do Teatro de Bonecos de Bialystok (2005-2012). Cooperava com muitas companhias de teatro de bonecos, escolas de teatro de formas animadas e festivais em vários países como consultor de teatro. É membro da *Union Internationale de la Marionnette* – UNIMA.

E-mail: marekwaszkiel@gmail.com

**Mário Piragibe** - Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2011), obtendo o grau de mestre em Teatro (2007) e de bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Teoria do Teatro (1999) pela mesma instituição. Ator e professor de teatro, é Professor Efetivo do Curso de Teatro do Instituto de Artes (IARTE) da Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Sua pesquisa aborda interfaces da linguagem do teatro de animação com poéticas contemporâneas e lida com as interfaces entre o teatro e as novas tecnologias.

E-mail: mpiragibe@gmail.com

**Marthe Adam** - Bonequeira e realizadora desde 1978. Professora associada em teatro de marionetes no *Theatre College da Université du Québec à Montréal*. Criadora de vários cursos voltados à aprendizagem do teatro de bonecos. Fundadora e Diretora do Diploma de Estudos Especializados em Teatro de Bonecos (DESS), de 2005 a 2014. Mestre pela *École Supérieure de Théâtre*, cujo tema

é: *Comparação entre o jogo de marionetes em formas tradicionais e o jogo de marionetes contemporâneo* (1991). Membro da Associação de Marionetes de Quebec (AQM), UNIMA Canadá e do comitê artístico do Festival de Casteliers.

E-mail: adam.marthe@videotron.ca

**Patricia Gomis** - Após cursos de atuação com Marcià de Castro entre 1994 e 1996, ela recebeu uma bolsa da Cooperação Francesa em 1997 para um ano de estudo na Escola de Teatro *Dadka Riaskova*, em Paris. Hoje, ela lidera o Pólo Cultural *Djaram'Arts*, o qual oferece um centro de artes para a juventude e envolve pesquisa, criação e divulgação no campo das artes de teatro de bonecos, teatro e circo.

E-mail: dabaman.bakool@yahoo.fr

**Philippe Choulet** - Professor Honorário (Professor Associado) de Filosofia em Estrasburgo (França) e Professor de História da Arte na *École Émile Cohl*, Lyon. Conferencista no Festival Mundial de Teatro de Marionetes em Charleville-Mézières. Publicou, entre outros: *La bonne École*, 2 vol., com Ph. Rivière (Champ Vallon), *L'idiot musical*, *Glenn Gould, existence et contrepoint*, com A. Hirt (Kimé), *Nietzsche, l'art et la vie*, com H. Nancy (Félin), *Méthodologie philosophique*, com D. Folscheid e J.-J. Wunenburger (P.U.F.).

E-mail: philippe.choulet@yahoo.fr

**Sylvie Baillon** - É diretora da *Compagnie Ches Panses Vertes* e diretora da *Tas de Sable - Ches Panses Vertes* desde 1986, também membro do conselho pedagógico da ESNAM (Escola Nacional Superior de Artes da Marionete, Charleville-Mézières, França) onde é professora regular. Titular de um Bacharelado em 1977, estudou na Faculdade de Letras de Amiens (licença de letras modernas em 1980). Em 2007, criou e dirigiu, com Eric Goulouzel, o curso de Artes de Marionetes na secção Arte Dramática do Conservatório Regional de Amiens Métropole; foi também presidente (de 1992 a

1998) e vice-presidente (de 1998 a 2004) da THEMAA, Associação Nacional de Teatro de Marionetes e Artes Associadas (França).  
E-mail: sylvie.bai@gmail.com

**Tácito Freire Borralho** - Graduado em Filosofia pela UFMA e pós-graduação pela ECA-USP em 2000, obteve o grau de professor mestre em artes. Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (2012) e Professor Adjunto da Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Criou o Grupo Armação, em 1970. Foi o criador do Laborarte, em 1972; foi presidente da Federação Nacional de Teatro Amador-FENATA, presidente da Confederação Nacional de Teatro Amador-COFENATA e presidente da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB/Centro Unima Brasil). Fundou a Companhia Oficina de Teatro-COTEATRO e foi idealizador e fundador do Centro de Artes Cênicas do Maranhão-CACEM. Detentor do Prêmio MEC-troféu Mambembe, categoria especial-São Paulo (1978), pela sua atuação em *O Cavaleiro do Destino*. Como dramaturgo, recebeu os prêmios Artur Azevedo-Concurso Cidade de São Luís (1990), com *Gibi, o menino que não sabia voar* e Plano Sioge (1993), com *O Palco do Imaginário Popular Maranhense*, em parceria com Josias Sobrinho.

E-mail: tf.borralho@uol.com.br

**Tito Lorefice** - Titiriteiro, diretor, docente, músico e autor. Dirigiu teatro de títeres, de atores, óperas, instalações artísticas, vídeos e performances. Foi Diretor da Área de *Teatro de Titeres y Objectos da Universidad Nacional de San Martín*, Argentina e Diretor de Licenciatura em Teatro de Títeres da mesma universidade. Integrou por 23 anos o Grupo de Titiriteros do Teatro San Martín de Buenos Aires, onde interpretou, foi mestre titereiro, músico e diretor. Foi Reitor do Instituto de Artes de la UNSAM. Preside a Comissão de Formação Profissional da UNIMA. Atualmente é professor na *Universidad Nacional de San Martín - UNSAM*

(Buenos Aires/Argentina) e na *Central Academy of Drama* - CAD (Pequim/China).

E-mail: [tlorefice@gmail.com](mailto:tlorefice@gmail.com)

**Viktoría Bogdanova** - Professora adjunta do Departamento de Educação Musical e Discurso de Palco do Instituto de Teatro do Estado de Novosibirsk, atriz de teatro musical, diretora, laureada de competições internacionais e conferências científicas. Viktoria deu *masterclasses* sobre o discurso de palco para atores do teatro de bonecos na Rússia e na Polônia.

E-mail: [e.kurilenko@inbox.ru](mailto:e.kurilenko@inbox.ru)

**Wagner Cintra** - Possui graduação (direção teatral), mestrado e doutorado em Artes Cênicas, todos realizados na ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo). É professor na cadeira Laboratório de Formas Animadas e Visualidades no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP (São Paulo, Brasil) onde foi coordenador do curso de Licenciatura em Arte-Teatro de 2008 a 2012. É professor do programa de pós-graduação na mesma.

E-mail: [wagcintra@terra.com.br](mailto:wagcintra@terra.com.br)



**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".

**Móin-Móin** é uma publicação conjunta do Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado e Doutorado) e do Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense, 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.

**Foto da capa** – Apresentação da encenação *Petit Bout de Bois*, de Patricia Gomis e Sylvie Baillon, no PRO-VOCAÇÃO 3º Encontro Internacional sobre Formação no Teatro de Animação, na Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis, 2019. Fotógrafa: Jerusa Mary.

# SUMÁRIO

MÓIN-MÓIN 21

## FORMAÇÃO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO CONTEMPORÂNEO: ENCENAÇÃO E PROCESSOS DE CRIAÇÃO

### EDITORIAL

**3º. Pro-vocação: formação em Teatro de Animação na perspectiva da encenação e de processos criativos contemporâneos**  
Paulo Balardim, Fabiana Lazzari de Oliveira, pg 21

### DOSSIER TEMÁTICO

**Procesos creativos de puesta en escena, con titiriteros profesionales y estudiantes graduandos**  
Tito Loreface, pg 28

**O diretor no teatro de bonecos (contexto da Europa Oriental)**  
Marek Waszkiel, pg 47

**The director in puppet theatre (Eastern European context)**  
Marek Waszkiel, pg 63

**Definindo o encenador e ensinando a direção teatral**  
Irina Niculescu, pg 78

**Defining the stage director and teaching theater directing**  
Irina Niculescu, pg 91



**Por que ensinar a encenação de marionetes?**

Marthe Adam, pg 104

**Pourquoi enseigner la mise en scène de la marionnette?**

Marthe Adam, pg 116

**Como a história das crianças de rua do Senegal atravessa as fronteiras**

Patricia Gomis, pg 127

**Puesta en escena y diversidad de procesos de creación teatral en el Teatro de Animación contemporáneo**

Ana Alvarado, pg 140

**Ensino, metodologia e processo criativo da direção em Teatro de Bonecos**

Anna Ivanova, pg 157

**Teatro baseado em imagem: uma nova pedagogia para um teatro “novo”**

Carmen Stanciu, pg 178

**Image based theatre: a new pedagogy for a “new” theatre**

Carmen Stanciu, pg 193

**Teatro de Formas Animadas**

Halina Waszkiel, pg 208

**Theatre of the Animated Form**

Halina Waszkiel, pg 222

**Visualidade e tecnologias nos espetáculos contemporâneos: processos de criação e resultados artísticos**

Sylvie Baillon, pg 236

**Visualité et technologies dans les spectacles contemporains:  
processus de creation et resultats artistiques**

Sylvie Baillon, pg 257

**Processos de criação no teatro de sombras contemporâneo**

Fabrizio Montecchi, pg 278

**Creation processes in contemporary shadow theatre**

Fabrizio Montecchi, pg 293

**A análise diretorial do texto da cultura (gráfica, histórica,  
dramática, etc) em exercícios de um experimento mental**

Elmira Kurilenko, pg 307

**The directorial analysis of the text of culture (graphical,  
historical, dramatic, etc.) in exercises of a mental experiment**

Elmira Kurilenko, pg 323

**Características especiais da educação da fala cênica con-  
temporânea de estudantes especializados em “animação  
de bonecos”**

Viktorija Bogdanova, pg 337

**Special features of contemporary scenic speech education  
of students with “puppet artist” specialty**

Viktorija Bogdanova, pg 349

**Encenação e dramaturgia: o teatro de figura na encruzilhada  
dos caminhos**

Didier Plassard, pg 361

**Mise en scène et dramaturgie: le théâtre de figure à la croisée  
des chemins**

Didier Plassard, pg 381

**Nove questões sobre o ensino de direção para Teatro de Bonecos: Uma re-criação-trans-crita de um diálogo**

Cariad Astles, Mário Piragibe, pg 402

**Nine questions on teaching directing for puppet theatre: a trans-cripting-re-creation of a dialogue**

Cariad Astles, Mário Piragibe, pg 432

**Só posso passar à frente o que me afeta, o que conheço**

Izabela Brochado, pg 458

**A necessidade da mudança na continuidade da tradição do mamulengo**

Chico Simões, pg 477

**Buscas e processos com base na cultura popular**

Tácito Borralho, pg 488

**Processo criativo pedagógico em diálogo com a tradição do mamulengo: uma experiência**

Izabel Concessa Arrais, pg 505

**Um pouco da história do Teatro de Formas Animadas na UNESP: um relato do professor da disciplina**

Wagner Cintra, pg 519

**Entre Prometeu e Epimeteu: teoria e prática no ensino e formação do teatro de formas animadas**

Gilson Motta, pg 537

**O que aprendemos?**

Philippe Choulet, pg 558

**Qu'avons-nous appris?**

Philippe Choulet, pg 580

**3º. Pro-vocação: formação em Teatro de Animação  
na perspectiva da encenação e de processos criativos  
contemporâneos**

**Paulo Balardim**

(Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC)

**Fabiana Lazzari de Oliveira**

(Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC /  
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC)



**Figura 1-** Espetáculo *Habite-me*, apresentado na programação do 3º. PRO-VOCAÇÃO. Atuação de Carolina Garcia. Direção de Paulo Balardim. Foto: Marcelo Paes de Carvalho.

### **Premissas mobilizadoras**

O atual panorama do Teatro de Animação é um vasto território no qual se apresentam tanto propostas que guardam aspectos e tendências consagradas pelo uso quanto proposições nas quais confluem experimentações para a diluição dos limites entre diferentes campos artísticos. Nesse panorama, formas espetaculares “heterógenas” (JURKOWSKI, 2008, p.15) parecem se sobressair, apresentando novos jogos relacionais entre atores, objetos de cena e espaço, fazendo com que o boneco não seja mais o elemento dominante e sim um componente entre outros tantos. Assim, nestas proposições que intersectam múltiplos meios de expressão (vídeo, dança, circo, artes visuais, etc.) percebemos especificidades que as distinguem dos espetáculos que apresentam formas estritamente definidas, com estrutura dramática fixa e um vocabulário gestual sedimentado em vertentes tradicionais, tais como o *Mamulengo*, o *Bunraku*, os *Puppi Siciliani*, o *Pulcinella* ou o *Karaghiozis*, para citar apenas alguns exemplos.

Para além de recursos técnicos, o Teatro de Animação contemporâneo apresenta outro polo de criação, inspirado pelo potencial desses novos meios: questões que introduzem a presença do humano em jogo com todos os elementos que compõem a cena, amplificando aspectos dramáticos, semiológicos e filosóficos na escritura cênica e apresentando novos dispositivos que redimensionam a experiência estética. Sobre esses “dispositivos”, Jean Cristofol, ao relembrar a história filosófica desse termo nos estudos de Foucault e Deleuze, assevera que eles põem em jogo

(...) as modalidades do ver e do discurso, as condições do exercício do poder e da constituição de si. O dispositivo não é jamais redutível à soma dos elementos que ele agencia, ele é definido pelos processos que se encontram

implementados, as modalidades de agir e de conhecer que se distribuem (CRISTOFOL, *Im: TRON*; VERGES, 2005, p.17. Trad. nossa)<sup>1</sup>

Na cena hodierna, o uso de dispositivos propicia esse deslocamento que nos lança na percepção de processos os quais abrem perspectivas de novas relações, do observador com a obra de arte, das técnicas com os materiais, do contexto teatral com as concepções de mundo. A encenação muda de status, torna-se um ato conceitual e o diretor se manifesta como um criador/autor. No entanto, muitas vezes, sua função nem sempre é tão visível. Seu trabalho também pode envolver a tarefa de ensinar, provocar o aperfeiçoamento ou estimular o grupo com o qual trabalha.

Com base nessas questões e pensando em provocar a reflexão sobre o processo formativo de encenadores contemporâneos, dada a pluralidade de processos e propostas criativas, esta edição da *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas* traz importante contribuição às discussões ao apresentar um dossiê temático, fruto das conferências realizadas durante o *PRO-VOCAÇÃO - 3º Encontro Internacional sobre Formação no Teatro de Animação*, evento organizado pela Comissão de Formação Profissional da *Union Internationale de la Marionnette – UNIMA*, em colaboração com a Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, por meio do *Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense*, e que contou com o financiamento da CAPES, por meio do *Programa de Apoio a Eventos no País-PAEP-Edital 29/2018* e do CNPq, por meio do *Auxílio à Promoção de Eventos Científicos, Tecnológicos e/ou de Inovação-Chamada ARC no. 06/2018*. Além do apoio do SESC/SC.

---

<sup>1</sup> *Ce que les dispositifs mettent en jeu, ce sont les modalités du voir et du discourir, les conditions de l'exercice du pouvoir et de la constitution de soi. Le dispositif n'est jamais réductible à la somme des éléments qu'il agence, il est défini par les processus qui s'y trouvent mis en oeuvre, les modalités de l'agir et du connaître qui s'y distribuent.*

## Sobre o PRO-VOCAÇÃO

É importante esclarecer que esse encontro já havia sido realizado em duas outras edições anteriores: uma em 2015, em Charleville-Mézières (França), na qual se discutiu sobre a definição do boneco, da animação e do Teatro de Animação, e outra em 2017, em Târgoviște (Romênia), abordando a pedagogia e a relação entre o teatro tradicional e o teatro contemporâneo. Esta terceira edição, realizada no Centro de Artes da UDESC, em Florianópolis, de 15 a 20 de maio de 2019, refletiu sobre os diferentes aspectos da atual noção de encenação. Para tanto, o encontro se acercou da definição do encenador e discutiu suas funções, perscrutou o ensino da encenação para a diversidade de propostas criativas e a pedagogia para um Teatro de Animação em constante movimento. Buscou explorar o que é a encenação hoje, em relação com a diversidade de processos criativos e de formas dramáticas; explorar a(s) pedagogia(s) da encenação e como ela, em relação à criação e à construção do espetáculo, responde às exigências da diversidade de formas do espetáculo contemporâneo; explorar a dimensão que ocupa a imagem visual no espetáculo contemporâneo, suas funções na dramaturgia do espetáculo e a relação com as novas tecnologias. Seguindo esses objetivos, o encontro foi permeado por atividades que provocaram uma série de questões pontuais, com a finalidade de orientar os debates. Este evento, referência internacional, discutiu perspectivas de ensino-aprendizagem e pesquisas acerca das formas contemporâneas do Teatro de Animação, sua mescla com outras linguagens artísticas e uso de novas tecnologias.

Nesta terceira edição, tivemos a participação da comunidade profissional, pesquisadores, professores e estudantes de graduação e pós-graduação representantes de 18 universidades e institutos brasileiros de 4 regiões do país (IFSC, UDESC, UFU, UNESP, UNIRIO, UFG, UTFPR, UFRN, UFBA, UFSC, UFRGS, UFSJ, UFSM, IFBA, UNB, UFRJ, UEL, UFPE), além de representantes de outros 17 países: Argentina, Rússia, Reino Unido, Romênia, França, Itália, Holanda, Cuba, Polônia, Canadá, Senegal, EUA,



Bulgária, China, Japão, Israel e Singapura. Participaram 15 Universidades e Instituições internacionais: *The Central Academy for Drama–Beijing* (China); *Université du Québec à Montréal* (Canadá); *Universidad Nacional de las Artes e Universidad Nacional de San Martín* (Argentina); *University of Plymouth* (Reino Unido); *National University of Theater and Cinematography e University of “Babeş-Bolyai” Cluj-Napoca* (Romênia); *Université Paul Valéry-Montpellier 3, Université de Strasbourg, Conservatoire Régionale d’Amiens Métropole, École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, Institut International de la Marionnette, Université de Lille* (França); *Novosibirsk State University* (Rússia); *National Academy of Dramatic Art in Warsaw* (Polônia).

A massiva participação de professores de Teatro de Animação das Universidades Brasileiras contribuiu para apresentar especificidades regionais numa perspectiva descentralizada e evidenciar problemáticas na formação neste campo tanto quanto para prospectar abordagens de formação pautadas na pesquisa prático-teórica. As aulas práticas, conferências, debates, apresentações de processos criativos e mesas-redondas que ocorreram durante o encontro refletiram sobre espaços “formais” e “informais” de formação, discutindo metodologias e pedagogias para o ensino do Teatro de Animação. Estudantes de Pós-Graduação também contribuíram com a apresentação de banners de pesquisa em andamento, dialogando com o Comitê Científico do evento e participando das atividades formativas. Essa troca de experiências e discussões, atravessadas por múltiplas práticas e visões interculturais, propiciou desenvolver o pensamento sobre o estado atual da arte e de sua prática e ensino a partir das particulares pesquisas em andamento. Na equipe de produção do evento também houve a participação de quarenta e dois estudantes de Graduação em Teatro da UDESC, conectando o ensino com esta experiência ativa de produção cultural. O contato deles com professores e artistas profissionais contribuiu para adquirir uma nova dimensão acerca da arte da animação e acerca do artista e de seu fazer, além de contribuir para aquisição de saberes

sobre essa prática. E ainda, na programação, tivemos uma *Mostra Comemorativa dos 30 anos de Teatro Lambe-lambe no Brasil*, com a participação 17 artistas, e a apresentação de 7 espetáculos, atingindo um público total de 1020 pessoas.

O programa completo do evento pode ser acessado em: <https://pro-vocation2019.blogspot.com/p/versao-em-portugues.html>

### **Difusão e transferência do conhecimento**

É necessário ratificar que esse evento colaborou para a difusão e para a transferência do conhecimento, com a produção e exposição de 27 banners de pesquisa e registro em vídeo de 13 conferências, 2 mesas redondas, 9 debates e 3 processos criativos. Além disso, foram realizadas 3 aulas-práticas para professores e alunos e foi disponibilizado o resumo das atividades por meio da publicação no site do evento. As conferências e os debates também foram disponibilizados gratuitamente no canal online do evento para futuras pesquisas, garantindo a democratização e acessibilidade do conteúdo teórico por meio da tradução simultânea em três idiomas (PT, EN, FR). As 5 conferências dos dias 16 e 17 também tiveram tradução para Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS). Até 18/6/2019, tivemos 86 inscritos e 1.906 visualizações em seis países diferentes, sendo 59,4% das visualizações no Brasil e demais na França, Canadá, Argentina, Rússia e Polônia. O ápice dos acessos aos vídeos no canal ocorreu no período entre 15 e 20/5, demonstrando o desejo dos internautas em estar presente no evento. Até 18/6/2019, o número de visualizações no site do evento em inglês foi de 1.502 e em português foi de 5.979. O número de seguidores no *Instagram* chegou a 390 e com o *Facebook* (alimentados diariamente durante o evento), expandiu-se o horizonte de participação.<sup>2</sup> O conteúdo gerado permanecerá online. O canal do evento pode ser acessado em: [https://www.youtube.com/channel/UCMSj-qN4RCICVYf\\_IP2zP8Q](https://www.youtube.com/channel/UCMSj-qN4RCICVYf_IP2zP8Q)

Os resultados obtidos com esse encontro demonstram a importância de manter o apoio a eventos científicos que congreguem

---

2 Dados obtidos por meio da conta do Canal do evento no *Youtube* e do *Google Analytics*.

ensino, pesquisa e extensão. O investimento destinado a este fim multiplica-se exponencialmente, pois o evento não se encerra em si, mas ativa uma série de conexões e desencadeia ações que projetam num *continuum* a investigação e a produção do conhecimento.

Enfim, a publicação desta edição da revista se apresenta como um dos positivos resultados desse encontro: agradecemos, portanto, a todos os colaboradores, apoiadores e equipe de produção do 30. PRO-VOCAÇÃO, pela parceria para esta realização.

## REFERÊNCIAS

JURKOWSKI, Henryk. **Métamorphoses**: la marionnette au XXe siècle. Charleville-Mézières: Institut Internationale de la Marionnette, 2008.

TRON, Colette; VERGES, Emmanuel (dir.). **Nouveaux Médias, nouveaux langages, nouvelles écritures**. Vic la Gardiole: L'Entretemps éditions, 2005.

# Procesos creativos de puesta en escena, con titiriteros profesionales y estudiantes graduandos<sup>1</sup>

Tito Lorefice

Universidad Nacional de San Martín - UNSAM  
(Buenos Aires/Argentina)

Central Academy of Drama - CAD (Pequim/China)



**Figura 1** - Espectáculo *Diarios de 15*. Dirección: Ana Alvarado. Foto: Sebastián Pascual.

---

<sup>1</sup> Conferencia en español disponible en el link: [https://www.youtube.com/watch?v=-VHUQmiS\\_enk](https://www.youtube.com/watch?v=-VHUQmiS_enk)

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019028>

**Resumo:** O presente texto pretende refletir e compartilhar questões sobre a situação de direção cênica nos trabalhos finais de alunos ou de profissionais recém graduados. Os apontamentos resultam de observações em distintos programas e em distintos países, onde se constata algumas problemáticas similares. Começa com uma síntese de história pessoal para enquadrar essas reflexões para logo aprofundar os temas relativos à formação e encenação.

**Palavras-chave:** Encenação. Direção. Dramaturgia. *Titiriteros* estudantes e profissionais. Processos criativos.

**Resumen:** El presente texto intenta reflexionar y compartir cuestiones sobre la situación de dirección escénica en los trabajos finales de alumnos o de profesionales recién graduados. Los apuntamientos resultan de observaciones en distintos programas y en distintos países, en donde se constata algunas problemáticas similares. Comienza con una síntesis de historia personal para encuadrar estas reflexiones para luego profundizar los temas relativos a formación y puesta en escena.

**Palabras-Clave:** Puesta en escena. Dirección. Dramaturgia. *Titiriteros* estudiantes y profesionales. Procesos creativos.

**Abstract:** The following text intends to reflect and share questions about the situation of scenic direction in final works of students or recently graduated. The points result of observations in distinct programs in distinct countries, where it finds some similar issues. Starts with a synthesis of personal history to frame this reflections and then develop topics related to education and staging.

**Keywords:** Staging. Directing. Dramaturgy. Student and Professional *Titiriteros*. Creative Processes.

*Nutrición. De eso se tratan estos encuentros.*

### **Sobre la enseñanza:**

Hace más de treinta años, comencé a impartir la materia Interpretación y Práctica Escénica con Títeres en la Escuela de Titiriteros “Ariel Bufano”, en el Teatro San Martín, de la ciudad de Buenos Aires, dando continuidad a las clases que dió mi maestro Ariel hasta su muerte. Este programa de formación dirigido por Adelaida Mangani, tenía una carga horaria muy intensa a lo largo de tres años, y convivían en su currícula todos aquellos campos en los que el saber experiencial aconsejaba brindar como formación necesaria para un artista intérprete y creador en el teatro de títeres; esto es: entrenamiento y trabajo corporal, desarrollo vocal, música, exploración escultórica, construcción de títeres y mecanismos, bagaje teórico-escénico general, actuación teatral, dramaturgia, y las que yo impartía: *interpretación con títeres y práctica escénica*. Todo esto en una atmósfera cotidiana de búsqueda, exploración y creación, y ubicado físicamente este espacio, dentro de un coliseo teatral con salas en constante funcionamiento.

En la Ciudad de Buenos Aires no había previamente programas de formación oficial ni para titiriteros ni para maestros en esta especialidad. Los profesores de esa escuela éramos profesionales en distintas áreas artísticas; en aquél momento yo era titiritero desde hacía más diez años y profesor de teatro, pero nadie, salvo mi maestro Ariel Bufano, a quien yo asistía en la labor docente, lo era en el campo específico de la enseñanza para intérpretes en el teatro de títeres.

Por lo tanto la tarea a realizar al hacerme cargo de la materia troncal en ese curso, requería de una exploración constante, alentando también a los alumnos en la búsqueda y la investigación escénica, tal como necesitábamos hacerlo los docentes al enfrentarnos con algo, que si bien tenía una muy rica historia en nuestro país, no la había en el aspecto formativo profesional.

Compartí durante quince años uno de mis varios días de clase semanal con mi amigo Mauricio Kartun, uno de los dramaturgos más señeros y prolíficos en mi país. La empatía y curiosidad, nos impulsaba a ambos a investigar e indagar junto a los alumnos y con su misma avidez, en la enseñanza de la dramaturgia y la interpretación en nuestros campos específicos allá por los 90, década coyuntural en la teatralidad objetual internacional. En aquél entonces, como maestros, no teníamos la certeza de que fueran suficientes los conocimientos teatrales que cada uno portaba como experiencia personal como para poder guiar con soltura esa formación particular. No había historia previa en ese tema. Tampoco eran suficientes el conocimiento de las técnicas de base en lo que hace al lenguaje teatral titiritero, adquiridas en la escuela práctica del cotidiano hacer profesional, ya sea como intérpretes, dramaturgos o directores.

Las creaciones de los estudiantes y las propuestas que íbamos tentando iban cobrando una forma y fuerza que superaban nuestras expectativas, dando un empuje propio a la exploración en ese lenguaje objetual en sus dos vertientes: una tradicional aunque con nuevas formas escénicas, y otra experimental en constante crecimiento.

Esto exigía entonces, y exige hoy en día tal vez más que antes, un *upload*, un intercambio entre colegas y una indagación constante no sólo en lo que hace a los procesos de creación de obras producidas fuera y dentro de los ámbitos de formación, sino también en relación a los modos de entrenamiento, enseñanza y guía para el artista en formación del teatro de formas animadas<sup>2</sup>. Sin omitir por supuesto, el inefable hecho de enfrentar al eterno nudo dialéctico complejo más grande en la enseñanza de las artes, que implica: partir de enseñar formas conocidas para enfrentar formas desconocidas. En esta paradoja nos sumergimos siempre buscando respuestas sin tener certeza de encontrarlas.

---

<sup>2</sup> Quisiera subrayar el término “formas animadas” porque encuentro en esta definición nacida en Brasil, un sentido más amplio, global y apropiado que incluye al teatro de objetos y al teatro de títeres en todas sus técnicas y formas de expresión.





**Figura 2** - Espectáculo *Foe*. Dirección: Tito Lorefice. Foto: Sebastián Pascual.



**Figura 3** - Elenco del espectáculo *Babilonia*. Dirección: Ana Alvarado y Tito Lorefice. Foto: Juan Blanco.

El conocimiento y la formación deben poder fomentar no sólo el pasaje de la experiencia, sino generar la condición para afrontar

realidades nuevas; conociendo la propia tradición, explorar nuevos lenguajes y estilos, incluso para que el pasado no se pierda. Pero si sólo es tradición, no habrá creación. Si sólo hay inquietud de novedades desconociendo el pasado, lo más probable es que esa expresión nueva no pueda ser un lenguaje reconocible. De allí que la formación integre el pasado de las técnicas, estilos, puestas, decisiones creativas, métodos, herramientas, etc. con una apertura de su discurso, de sus signos y contextos, habilitando las capacidades creativas e innovadoras y no sólo repeticiones de fórmulas preconcebidas. Y esto con más énfasis en un campo tan amplio como el nuestro donde diversas artes confluyen y donde lo objetual puede tomar tanto el rumbo y características del teatro de títeres, como el formato de teatro de objetos o nutrirse de ambos, o tal vez ... otros nuevos horizontes. Rumbos que serán marcados por cada director, por cada estética.

Al fin de cuentas, todos esos años nos sirvieron (y continúan) para aprender enseñando.

Enseñar: pasar la enseña, la posta. Es decir dar y compartir lo que uno sabe para que el otro pueda continuar el camino adicionando lo que sume en su experiencia. Como dice André Malraux: “La tradición no se hereda, se conquista<sup>3</sup>” (MALRAUX, 1959), es decir, no se impone automáticamente, sino que hay que aprender a recibirla. Aunque obviamente, como bien dice Kartun, hay un momento en el cual el maestro no puede pasar ninguna enseñanza, ya que carece de respuesta a nuevos interrogantes, allí es donde que uno debe hacerse cargo de esa herencia.

Ahí es cuando el *no sé* cobra un sentido pedagógico importante porque da cuenta de la necesidad de investigación constante por parte doble, del aprendiz pero también del maestro. Enfrentar la vanidad de no saber. Alentar a ir más allá. A experimentar. Pero para ir más allá de los límites primero se tiene que conocer de qué

---

<sup>3</sup> Original en francés: “La culture ne s’hérite pas, elle se conquiert.”

se trata el campo y saber de sus fronteras, para luego poder saltarlas. Comprender y entender el análisis de una obra o de puestas en escena, o de coreografías, o de obras musicales, o de obras pictóricas, desde un punto de vista creador, no sólo semiótico. Aprender cuáles son los materiales no palpables que intervienen cada obra analizada para poder entender mejor su proceso creador, justamente no para copiarlo sino para inspirarnos en él. Poner proa hacia nuevas formas escénicas a partir del contacto con lo ya hecho.

Taller, taller y más taller. Enfrentar al miedo, quitar la tensión y dejar que las manos hablen. Y dentro del taller, la formación teórica, sobre las estructuras, pero fundamentalmente sobre la dinámica del proceso creador.

*No teman a los errores. No hay ninguno.*<sup>4</sup>  
(Miles Davis)

### **Sobre el rol docente**

Quisiera compartir algunas opiniones en lo que respecta a la función del profesor en los trabajos de egreso, en donde en general, en muchos de los programas de formación, los alumnos tienen que ser a la vez intérpretes y creadores integrales de su producción. Espejo que refleja un momento y un proceso.

---

<sup>4</sup> Original en inglés: “Do not fear mistakes. There are none.”



**Figura 4** - Ana Alvarado, Tito Lorefice y Fabiana Lazzari. Conferência: *Processo criativo de encenação com titiriteros profissionais e estudantes em trabalhos de graduação*. 3º PRO-VOCAÇÃO, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary.

El delicado rol de los maestros en ese período particular, merece especial atención. Cómo posicionarse como maestro frente a la creación de un artista en formación, de modo tal de poder acompañar y potenciar su creación, ayudando a fortalecer su individualidad productiva, colaborando con la construcción del estilo personal de cada uno, y que a la vez ese trabajo **no** sea una prolongación artística del docente. Estar presente, pero con distancia para poder señalar errores y aciertos. Con corazón caliente y cabeza fría, diferenciando lo que es una elección por decisión estética, de lo que son cuestiones técnicas y de forma. Así el acto de formación puede convertirse en un acto de libertad (futura) para el aprendiz. Es usual que cuando se estudia alguna técnica particular de manipulación, en el momento de utilizarla en laboratorio de ensayo y en el afán de la exploración, se olviden algunos detalles de cuidado, de prolijidad en el gesto del títere o del objeto, que si no se señalan a tiempo, se heredan en el resul-

tado posterior, cuando ya quedan enquistados y se convierten en una suerte de vicio introyectado.

Acompañar los proyectos de los alumnos apoyando las iniciativas por más imposibles que parezcan. Estar a la altura de los anhelos de los estudiantes y bajar a tierra la posibilidad de concretarlos. Conservar fresco el asombro con las ideas de los guiados, entusiasmar y retroalimentarse en ese espacio-tiempo donde el alumno está conectado profundamente con el deseo.

Tener además una mirada receptiva a los aspectos vinculares ya que este tipo de trabajos finales se impone una situación novedosa: un cambio de rol para el alumno, de ser compañero, a ser director de sus pares. La novedad genera estrés. Reconocer que el estrés existe y que puede ser perturbador para el proceso creativo. Muchas veces sucede en el devenir de un montaje, que hay trabas en el hacer que tienen que ver con lo vincular y no con lo técnico. De allí que la formación transcurrida debería haberle inculcado no sólo la capacidad técnica e interpretativa, sino la mirada global, cierto *expertise* en la diversidad de lenguajes que componen lo escénico en su totalidad y la capacidad de dialogar con ellos y presentarles a otros las propias ideas, los propios criterios estéticos y creativos.

No quiero decir con esto que el maestro deba siempre intervenir y ser soporte psicológico ya que no es esa su función, pero no está demás estar atento y sensible a estos aspectos, aportando contención, únicamente en el caso en que sea necesario. La obra no es del maestro, y las angustias naturales que devienen de la creación y del proceso deben ser atravesadas indefectiblemente por cada alumno, como parte también del recorrido completo de producción. Ser maestro siempre es un privilegio y una oportunidad.



**Figura 5** - Espectáculo *La vida es sueño*. Dirección: Carlos Almeida. Foto: Julio Reynoso.

### **La dirección, una problemática dramática**

En estos últimos años he podido observar ciertas problemáticas comunes en distintos países, con las que se enfrenta un estudiante de teatro de formas animadas a la hora de encarar esa muestra final.

Problemáticas que luego probablemente el artista llevará consigo en sus producciones profesionales futuras.

Me refiero fundamentalmente a la necesidad de profundizar en la cuestión dramática, indivisible desde mi punto de vista, de la tarea de dirección.

No hay barreras que separen a la dirección de la dramaturgia objetual. Ambas se juegan y completan en el espacio escénico.

La escritura dramática en el teatro de formas animadas, claramente no es una situación previa, sino más bien es una consecuencia de la necesidad de fijar (en palabras, sonidos, acciones, etc.) aquello que vamos a narrar.

Y esto es así, incluso en aquellas producciones en las que se parte de textos finales o de dramaturgias ya fijadas.

Es el universo escénico creado, la habitabilidad de los objetos y de los intérpretes y la sutileza del director, quienes escribirán el punto final. Trabajo conjunto. No democrático, pero necesariamente composición grupal.

Por lo tanto lo que se hace necesario en la formación de este tipo de intérprete dramático es la incorporación de elementos esenciales a la escritura teatral, partiendo de la hipótesis de que darle formación en dramaturgia en modo práctico a los titiriteros (o creadores del teatro objetual), hará que tengan una idea más clara acerca de los procesos de creación y de la necesidad de crear unidades o células de imagen como mecanismo productivo que motorizará la acción. Trabajar explorando en la creación de una unidad previa que es la imagen generadora para después dar forma al discurso a partir del hecho escénico. Decía Eduardo Tato Pavlovsky, psiquiatra, actor, director, dramaturgo:

La imagen es lo primero. Es visual y generalmente estática. Tiene que empezar a moverse y a tener Historia. La imagen carece de movimientos, sin embargo podríamos invertir el proceso, y sugerir que es una imagen con una historia previa de movimientos ya realizados. La historia del movimiento no está, sólo su consecuencia en una foto fija pero esa historia existió y está contenida dentro de la foto. Cuando ponemos esa imagen nuevamente en movimiento la imagen repite un guión fundamental pero nosotros nos permitimos el lujo de inventar algunos gestos nuevos. Reanimamos algo que estaba muerto. (KESSELMAN; PAVLOVSKY, 1980, p. 21.).

### **La dramaturgia, una problemática de la dirección**

La producción de escritura dramática parte del aprendizaje de técnicas básicas de dramaturgia. Esto es necesario, como lo es la gramática para un literato. Aprender gramática no lo convierte



en poeta o escritor. Pero le dará elementos que le servirán a la hora de la creación. Del mismo modo, el aprendizaje de técnicas puras de escritura en taller, es equivalente al gimnasio donde adquirir destreza. Un intérprete escénico en su entrenamiento físico gana fuerza, intensidad, elongación, resistencia. No es ése el lugar donde ejercitar sutileza. Cierta posible forma poética se pierde allí por la necesidad de la práctica.

El taller-clase-gimnasio es el lugar en donde se aprenden y ejercitan las técnicas básicas, tanto las herramientas que hacen a la arquitectura del hecho teatral, como las que hacen a la dramaturgia escénica objetual. Pero sin dudas, la creatividad aflora con creces en esos otros espacios que no son las clases ordinarias sino los momentos de ensayo, de creación y juego, donde entramos en territorios nuevos a explorar. Como afirma Carl Jung: “La creación de algo nuevo no se realiza con el intelecto sino con el instinto de juego que actúa por necesidad interna. La mente creativa juega con el objeto que ama.” (JUNG, 2016)

### **Acerca de la dirección en el espacio de ensayo laboratorio poético**

El ensayo es un espacio singularísimo y poco pensado. Es allí donde afloran situaciones de conmoción, de enorme intensidad, reveladoras, que después uno busca infatigablemente que se produzcan en el espectáculo con igual intensidad, muchas veces sin lograrlo. Antes, durante y después, la dramaturgia del director trabaja en varios frentes, probando, indagando, organizando, inmerso en el mismo laboratorio. Creando el clima y la atmósfera necesaria para la improvisación.

*Improvisar con objetos*, provoca en el intérprete un movimiento continuo entre diferentes estados, un recorrido en forma de flujo donde la exploración se torna vertiginosa, porque supone un juego de operaciones realizadas en el instante mismo, tomando como formas metafóricas las innumerables lecturas que la teatralidad objetual nos



brinda. La tarea del director en teatro de formas animadas entre otras, será la de ocupar ese lugar de macro visión donde poder señalar, sintetizar y tomar cada una de esas micropoéticas surgidas en esos espacios de laboratorio/ensayo. Coagular los colores en una paleta que pueda utilizarse para el armado dramático final posterior.

Improvisar instala la duda, interroga en la materia y en el material personal poniendo al intérprete en situación abismal.

Las técnicas aprendidas y ejercitadas en la exploración dramática serán el vehículo para traer a la superficie, a partir de las propuestas compartidas a los intérpretes, un material inconsciente que normalmente pertenece al mundo de los sueños, de manera que se haga visible, objetivable, motivo de una transferencia poética, de una creación estética.

La práctica más delicada de la dirección, en particular la que implica generar esos estados, se da en esos espacios de ensayo a los que el director debe cuidar para poder procurar la atmósfera creativa necesaria para que los intérpretes (y él mismo, objetivando) puedan entregarse a la exploración poética. Acompañar el ritmo y el latido de los intérpretes, aún sabiendo que es posible que no suceda lo que se espera, que el pez tan anhelado no pique el anzuelo, que no aparezcan los resultados previamente soñados sino otros, inesperados. Un hilo de Ariadna.

Se hace menester entonces que en la formación de un director se contemplen estos elementos fundamentales:

- Adquirir herramientas, técnicas y dispositivos para la manipulación espacial en tanto *metteur en scène*;
- Adquirir destrezas dramáticas en tanto creador de universos objetuales;
- Procurar adquirir el tacto necesario para crear el momento contenedor y propicio para la creación en los ensayos/laboratorio en donde se construirá buena parte de la obra;
- Reconocer alcances y límites (siempre móviles) de sus recursos: sean intérpretes, signos escénicos, posibilidades reales de infraestructura.

### De la psicología de la dirección

Un estudio realizado acerca de la creatividad teatral por el psicólogo investigador estadounidense Philip Weissman, define la creatividad en el teatro como “el enigma del lapso entre la inspiración y la elaboración de una obra” (WEISSMAN, 1965). En la parte inicial de su estudio, Weissman analiza las personalidades del intérprete, del dramaturgo y del director y llega a la conclusión de que esas tres figuras difieren entre sí “en la búsqueda de la satisfacción de sus necesidades individuales internas” (WEISSMAN, 1965). Según el psicólogo, el actor busca una salida expresiva y una solución temporal a sus impulsos exhibicionistas intensamente activados. Pulsión al hacer. Mientras tanto, el director satisface su particular necesidad de relacionarse con la gente de manera paternal acentuada. Pulsión a la reflexión. Por otro lado, el dramaturgo encuentra salida a sus sentimientos de omnipotencia y omnisciencia a través de sus creaciones originales. Pulsión a la soledad.

Así la creación escénica es fruto de una combinatoria pulsional que conjugaría por un lado la necesidad expresiva (exhibicionista) del actor, la pulsión paternal, de una autoridad que presente un formato ideal, con la pulsión de originalidad, devenida de la soledad creativa del dramaturgo. De estas pulsiones parciales surge una suerte de deseo colectivo que se pone de manifiesto en la escena. En tanto que el proceso del ensayo consistiría en canalizar, vehiculizar, catalizar las fuerzas pulsionales en función de ese deseo.

El director y el actor juegan además una dimensión de alter ego, de doble, de distanciamiento de sí, sea en la escena, con el objeto, con la acción: él se despliega a sí mismo en la maquinaria teatral. Todos los signos allí presentes lo expresan, lo objetivan sólo a condición de que, en cierto modo, le sean también extraños a sí mismo. Maquinaria teatral y deseante, necesitada de ese juego especular, de esa tensión creadora entre la dirección y la actuación, pero también entre la dramaturgia y la escena.



**Figuras 6 e 7** - Espectáculo *Salvajada*. Dirección: Tito Lorefice. Foto: Juli Jons.

## El teatro de títeres y objetos en la Universidad

Invitados por la Universidad Nacional de San Martín - UNSAM, un grupo de artistas y especialistas académicos fundamos un centro de investigación y producción en teatro de títeres y objetos, que fue modelando en el tiempo su programa de formación, iniciando su primera promoción a modo de “Diplomatura” en el 2006. Fue mutando con los años, pasando por distintos formatos hasta lo que es hoy en día, una carrera de grado (Licenciatura) de cuatro años de duración con especialidad en Teatro de Títeres y Objetos, con título intermedio de Intérprete.

En ese recorrido desde el formato inicial de diplomado hasta la apertura de la carrera de grado, fuimos encontrando diversas problemáticas en relación con el ingreso en ámbitos académicos de un arte popular como lo es el teatro de títeres. Si bien históricamente la primera carrera a nivel académico fue lanzada en 1952 por Josef Skupa, Jan Malik y Eric Kolár, fundando el Departamento de Teatro de Marionetas como parte de la Facultad de Teatro de la Academia de las Artes Escénicas en Praga, extendiéndose este ejemplo luego a otros países de Europa; la inclusión de este arte en el mundo universitario en Latinoamérica es relativamente reciente.

En este caso particular era la primera vez que se instauraba un programa completo en una universidad nacional, sin ser una asignatura más en un programa de formación teatral. Desde México hacia el sur, encontramos diversos cursos y materias en teatro de títeres y objetos, dentro de carreras universitarias de arte, (en Brasil por ejemplo tenemos registro de 36 programas universitarios que cuentan con esta modalidad), pero el de Argentina fue el primer caso de una carrera de grado dedicada exclusivamente al Teatro de Títeres y Objetos. En los últimos años se instala también el Posgrado en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios, en la Universidad Nacional del Arte dirigido por Ana Alvarado, amiga y compañera constante en el campo titiritero desde 1987.

¿Cuáles son las características particulares que singularizan el encuentro entre institución universitaria y Teatro de formas ani-

madras?, ¿qué tipo de conocimiento se construye, en relación con los procesos de producción y de reproducción del saber, y cómo juegan aquí las construcciones prácticas y las teóricas?, ¿qué lugar ocupa el Arte del teatro de Títeres y Objetos, como disciplina, en un campo donde el poder académico y el prestigio intelectual o científico son dos indudables polos de lucha?,

Las formas de conocimiento que la institución universitaria legitima tradicionalmente en sus claustros, se relacionan directamente con un saber conceptual, fundado en la verdad racional, que resulta de una indagación crítica capaz de mostrar su fundamento. No fue fácil armonizar entonces, con un saber eminentemente práctico producido a partir de la experiencia, cuyo sujeto de conocimiento se presenta siempre marcado por una propensión al hacer, como lo es en el caso de nuestro arte.

Tal vez el momento más complejo en lo que hace a la relación académica/artística del proceso formativo lo presente la tesis final, o trabajo final integrador.

En el caso de la carrera antes mencionada en Argentina, éste consta de tres ejes conceptuales: la teoría (instancia escrita), en cuanto capacidad del arte de decir algo sobre lo real y lo simbólico; la praxis (instancia práctica o “puesta en escena”, recordando que “praxis” ya es una práctica orientada conceptualmente) en cuanto puesta en escena de la palabra del estudiante/artista sobre dicha realidad en un acontecimiento performático espectacular y la integración de ambas instancias para reunir aquello que se quiere decir y encarnar creativamente. El trabajo, el sentido y la integración de ambos a partir de la creación. El crear es entonces el factor integrador vinculante entre el acto mismo en cuanto gesto artístico-corporal-objetual y el pensamiento sobre el sentido de dicho acto. La creación se verá necesariamente alimentada desde las distintas herramientas adquiridas a lo largo de la formación tanto individual como grupal del estudiante en la totalidad de su experiencia universitaria.

Podríamos sintetizar en estas simples frases, las dos caras del trabajo: Reflexionar sobre la práctica / Pensar con las manos.

Una de las ideas que atravesó este programa particular fue la de crear la Compañía de Títriteros de la UNSAM, que fundáramos hace algunos años con Carlos Almeida, títritero y director. El formato de la compañía variaba de acuerdo a las producciones. En general la integraban alumnos en carrera, un docente de materia troncal y un profesional títritero de experiencia. Buscábamos de esa manera acercar alumnos al ejercicio profesional continuando su formación de manera eminentemente práctica. Del mismo modo como un médico antes de recibirse hace residencia en un hospital, tomando paso a paso más responsabilidades y conocimientos a partir de la práctica en el campo concreto, el intérprete se ve impulsado a exprimir al máximo sus conocimientos adquiridos a la hora de interactuar con artistas de experiencia. Esto crea también un riesgo en el alumno tanto de sobreactuación como de sub actuación. Pero es entonces la tarea del director de turno el cuidar este proceso.

Lamentablemente por cuestiones de decisión política de la Universidad y por recortes presupuestarios, la compañía ha sido disuelta en el año pasado.

Algunas de sus producciones fueron *La vida es sueño*, de Calderón de La Barca, con dirección de Almeida, que se presentara en festivales aquí en Brasil, España y Francia; *Salvajada* de M. Kartun y Lorefice con puesta en escena de Mussano y Lorefice; *Diarios de quince*, creación grupal con dramaturgia y dirección de Alvarado.

Además del ámbito profesionalizante de la compañía, también se realizaron con idea similar de producción-residencia-aprendizaje durante distintos estadios del recorrido formativo, numerosos espectáculos actuados por alumnos y dirigido por docentes, entre ellos: *As variedades de Proteo*, *Historias del monte*, *Negras inquietudes*, *Babilonia*, *Obligados a dar la vuelta*, *Tras la sombra de mi hermano*, *Foe*, entre otros.

La idea fundamental de este texto es plantear la cuestión: Si nos preguntamos cuales son los componentes necesarios para la dirección escénica, entonces, qué saberes serían requeridos en los maestros para ejercer su guía?

## REFERÊNCIAS

JUNG, Carl Gustav. **Obra completa**. Madrid: Editorial Trotta, 2016.

KESSELMAN, Hernán; PAVLOVSKY, Eduardo. **Espacios y creatividad**. Buenos Aires: Búsqueda, 1980.

MALRAUX, André. **Discurso en Homenaje a Grecia**. Atenas, 28 de mayo de 1959. (Comunicación oral)

WEISSMAN, Philip. **Creativity in the theater**: a psychoanalytic study. New York: Basics Books Inc., 1965.

## O diretor no teatro de bonecos (contexto da Europa Oriental)<sup>1</sup>

Marek Waszkiel

Academia de Teatro de Varsóvia (Varsóvia/Polônia)

Tradução: Cia. das Traduções Ltda (Joinville/SC)



**Figura 1** - *Diablo!*, baseado na obra de Fernando Pessoa. Direção e cenografia: Joan Baixas. Animation Theatre, Poznań, Polônia. Estreia: 2017. Foto: Jakub Wittchen.

---

<sup>1</sup> Conferência em português disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=-Cj9mVR3AyYY>





**Figura 2** - *Słoń i kwiat* (*O Elefante e a Flor*) baseado na obra de Brian Patten. Direção: Robert Jarosz. Cenografia: Pavel Hubička. Grupa Coincidentia, Białystok, Polónia. Estreia: 2012. Foto: Michał Matoszko.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019047>

**Resumo:** Na Polônia, assim como nos países da Europa Oriental, para o teatro de bonecos da segunda metade do século 20, e igualmente no primeiro quarto do século 21, a pessoa mais importante é o diretor. No entanto será que o papel do diretor no teatro de bonecos sempre foi o mesmo? O objetivo deste estudo é determinar este problema. Foi somente no início do século 20, no período da Grande Reforma do teatro, que o diretor passou a ter competências ilimitadas. No teatro de bonecos, esse processo durou muito mais, porque o estilo clássico de organização do teatro, derivado de criadores específicos de empresas privadas, também perdurou mais tempo. Hoje, o diretor é quem controla completamente um teatro de bonecos. Na prática, os diretores poloneses ainda estão convictos de que o teatro se destina a contar histórias. Este processo limitou o teatro de bonecos a ser uma arte existente independentemente, baseada principalmente nas habilidades de artesãos; no milagre de animar um objeto sem vida, um boneco, cuja vida mágica tem tanto a oferecer aos espectadores. Pelo contrário, o eixo desse processo sustenta os artistas que vêem o significado de suas expressões teatrais ao darem vida à matéria sem vida. Isto – quando o teatro de bonecos é, afinal, um espetáculo – é arte visual em movimento, não contação de histórias.

**Palavras-chave:** Teatro de bonecos. Diretor. Boneco. Bonequeiro. Objeto sem vida. Teatro de bonecos em países da Europa Oriental.

**Abstract:** In Poland, as well in the East European countries, puppet theatres of the second half of the 20<sup>th</sup> century, and it seems that also in that of the first quarter of the 21<sup>st</sup> century, the most important person is a director. Was it always so that puppet theatre equals the director? So, the objectives of this study is to determine this problem. It was only in the beginning of 20<sup>th</sup> century, in the period of the great reform of theatre, that the director was given unlimited competencies. In puppet theatre this process lasted much longer, because the classical style of theatre organization, derived from unaccompanied and private enterprises of particular creators, also endured for longer. Today, it is a director who rules supreme in a puppet theatre. In practice, Polish directors are still convinced today that theatre is intended to tell stories. This process limited puppetry as an independently existing art based primarily on the abilities of the craftsmen; on the miracle of animating a lifeless object, a puppet, whose magical life has so much to offer the spectators. On the contrary, axis of this process stand the artists who see the meaning of their theatrical expression in bring lifeless matter to life. This – when puppet theatre is, after all, a show; it is visual art in motion, not storytelling.

**Keywords:** Puppet Theatre. Director. Puppet. Puppeteer. Lifeless object. Puppetry in East European countries.

No começo, eu queria apresentar este artigo durante a conferência de Florianópolis, mas quando me pediram para dar a palestra de abertura do evento, decidi apresentar algo mais complexo – uma montagem em vídeo muito pessoal das performances de bonecos criadas por famosos bonequeiros contemporâneos de diferentes países. Comentei o filme mostrando trechos de três a cinco minutos dos seguintes espetáculos:

1. Ezechiel Garcia Romeu (Argentina/França) – *Aberrações do Documentalista (Aberrations du Documentaliste)*;
2. Neville Tranter (Países Baixos) – *Schicklgruber, vulgo Adolf Hitler (Schicklgruber alias Adolf Hitler)*;
3. Ilka Schönbein (Alemanha) – *A Velha e a Fera (Old Lady and The Beast)*;
4. Mark Down (Grã Bretanha) – *A Mesa (The Table)*;
5. *Handspring Puppet Company / National Theatre (África do Sul/Reino Unido)* – *Cavalo de Guerra (War Horse)*;
6. Hoichi Okamoto (Japão) – *Veia (Vein)*;
7. Frank Soehnle (Alemanha) – *Salto lamento*;
8. Duda Paiva (Brasil/Países Baixos) – *Bestiários (Bestiaires)*;
9. Aleksey Leliavsky / Teatro Karlsson Haus (Bielorússia/Rússia) – *Vânia (Vanya)*;
10. Janni Younge / Animation Theatre Poznan (África do Sul/Polônia) – *Levantando Voo (Take Flight)*;
11. Blick Théâtre (França) – *[Hullu!]*;
12. Veselka Kuncheva / Puppet's Lab (Bulgária) – *Eu, Sísifo (I, Sisyphus)*;
13. Yngvild Aspeli / Plexus Polaire (Noruega/França) – *Cinzas (Ashes)*;
14. Duda Paiva / Riga Puppet Theatre (Países Baixos/Letônia) – *Cavalo Dourado (Golden Horse)*;
15. François Lazo / Banialuka Puppet Theatre (França/Polônia) – *Oresteia?*;

16. Yana Tumina / Osobniak Theatre (Rússia) – *O Quarto de Gerda (Gerda's Room)*;
17. Konrad Dworakowski / Coincidentia Groupe (Polônia) – *Dom Quixote 2018 (Don Kichot 2018)*;
18. Gérard Schiphorst (Países Baixos) – *Prego Enferrujado e Outros Heróis (Rusty Nail & Other Heroes)*.

Para a publicação dos resultados do 3º Pro-Vocação - Encontro Internacional sobre Formação no Teatro de Animação, com o tema Encenação e Diversidade de Processos de Criação Teatral no Teatro de Animação contemporâneo, decidi apresentar meu artigo original: O Diretor no Teatro de Bonecos.



**Figura 3** - Marek Waszkiel. Conferência *O teatro de animação contemporâneo e a formação*. 3º PRO-VOCAÇÃO, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary.

Para o teatro polonês da segunda metade do século 20, e parece que também durante o primeiro quarto do século 21, a pessoa mais importante é o diretor. Quando uma produção é bem-sucedida, o papel do diretor no teatro pode ser abrandado um pouco à medida

que os atores aparecem, mas no geral a estreia é rotineiramente associada ao nome do diretor e é o diretor quem mais tarde será lembrado. Os cenógrafos são pouco lembrados e, atualmente, até os atores acham cada vez mais difícil listar os nomes daqueles que coletivamente produziram a parte visual das performances. Os compositores são praticamente desconhecidos, ou seja, geralmente são mencionados alguns nomes famosos, mas quase ninguém os relaciona às estreias. Os atores do teatro de bonecos não são sequer mencionados. Józef Kaczorowski ou Franciszek Puget, os principais nomes do teatro de bonecos polonês na década de 1950, não significam nada hoje; assim como dezenas de outros, de variadas décadas. Nos dias de hoje, não há ninguém que poderia enumerar atores do teatro Lalka de Jan Wilkowski, em Varsóvia, do teatro de máscaras de Zofia Jaremowa, Groteska, do teatro de Jan Dorman e do famoso Marcinek de Leokadia Serafinowicz. Andrzej Dziedziul é um nome sem rosto; até os atores de Mała Scena, de Wiesław Hejno, na Breslândia, ou do Teatro de Bonecos Białostocki (BTL) são anônimos, mesmo que o tempo de sua glória não tenha sido há mais de duas décadas e que quase todos os que participaram das grandes estreias das décadas de 1980 ou 1990 ainda estejam conosco. Se seus nomes ainda são mencionados no meio, é apenas graças às academias de bonecos; eles ocupam honrosos cargos docentes, então, eles têm alunos, já aqueles que não tiveram a sorte de conseguir empregos como professores desapareceram. É muito intrigante! Será que o papel do diretor no teatro de bonecos sempre foi o mesmo?

O teatro do século 19 (o teatro dramático, porque não se sabe muito sobre o teatro de bonecos da época) é tido como a era do ator. E com razão. No entanto, mesmo naquela época, o diretor estava presente e importava, embora seu nome e sobrenome não fossem mencionados no pôster até aproximadamente o início do século seguinte. A função do diretor era impor ordem ao texto do autor e prepará-lo para o palco e, principalmente, atribuir papéis aos atores; contudo foram os atores que dominaram. No teatro de

bonecos, essa divisão não existia, porque havia um solista itinerante, que era essencialmente o diretor de suas próprias ideias, ou uma empresa dirigida por um proprietário que usava membros de sua própria família ou bonequeiros contratados. Até a Segunda Guerra Mundial, encontrar o nome do diretor em um cartaz de uma performance de bonecos era uma grande raridade. Os primeiros pôsteres do pós-guerra ainda não informavam quem era o diretor, apenas o autor do texto que algumas vezes também era o compositor das canções.

Foi somente no século 20, começando com o período da Grande Reforma do teatro, que o diretor passou a ter competências ilimitadas. Ele pôde se tornar um artista de teatro no sentido craigiano e a lista de candidatos a esse honroso título começou a crescer inesperadamente rápido. No teatro de bonecos, esse processo levou muito mais tempo, porque o estilo clássico de organização teatral, derivado de criadores específicos e empresas privadas, também durou mais. Afinal, são os diretores que sempre foram os “artistas do teatro”, mesmo tendo que se preocupar com problemas mundanos e que cuidar das próprias sobrevivências e de suas famílias.

A arte de dirigir teatro de bonecos se consolidou de vez somente após a Segunda Guerra Mundial. Como todo o teatro de bonecos do pós-guerra, na Polônia, este foi influenciado pela estrutura organizacional soviética, a qual foi baseada na organização de teatros dramáticos, sendo o sistema regente do teatro transferido para o teatro de bonecos. A partir de então, o teatro dramático tornou-se o ponto de referência, tendo a sua estrutura organizacional, com o prestígio do público, os privilégios profissionais e os deveres institucionais tomado conta da imaginação dos bonequeiros. Sessões teatrais especializadas foram transferidas para o teatro de bonecos. Todos eram independentes, assim como em teatros dramáticos: os atores, a equipe auxiliar, o diretor, o cenógrafo, o compositor, a equipe literária, os técnicos de palco, as oficinas de arte e muitos outros, dependendo do espetáculo produzido, da imaginação e das necessidades do diretor.

Há alguns meses, quando participei de uma conferência internacional em Moscou que abordava o papel de diretor de teatro de bonecos, descobri que na Rússia existem mais de 50 profissões/cargos designados a bonequeiros. A institucionalização favoreceu um sistema de emprego baseado em postos de trabalho permanentes e isso, por sua vez, serviu para delimitar os alcances das profissões relacionadas ao teatro. Entretanto, no início do pós-guerra, os limites entre especialidades específicas ainda eram indefinidos, o que resultou da pobreza dos bonequeiros, da escassez de tudo e da inevitável necessidade de improvisar as coisas para realmente se chegar a uma estreia. Com o tempo, as especialidades tornaram-se cada vez mais claras; as instituições procuravam funcionários para cumprir tarefas estritamente definidas, as quais estavam subordinadas à visão do diretor para a performance.

Isso ocorre porque no teatro, como praticado em nosso círculo cultural, a pessoa principal era, e ainda é, o diretor. É ele quem assume a responsabilidade pelo tema da performance e frequentemente também pela seleção de material literário, parceiros e colaboradores, além de ser responsável pela atribuição de tarefas aos atores, pelo curso de todas as etapas de produção e pela forma final do espetáculo. O diretor! No passado, seu parceiro mais próximo era o cenógrafo, porque no teatro de bonecos polonês clássico, cujas performances são principalmente encenações, todo o mundo representado precisava ser visualmente reproduzido. Os atores/animadores eram totalmente invisíveis ou de pouca importância do ponto de vista do mundo representado. Este mundo precisava ser criado e, nesse sentido, o diretor poderia, no máximo, inspirar o designer visual, que era o verdadeiro criador do espaço do palco e dos personagens (ou seja, os bonecos). Essa é a razão pela qual esse período agora distante é mencionado como a era dos pares criativos excepcionais: Zofia Jaremowa e Kazimierz Mikulski; Jan Wilkowski e Adam Kilian; Leokadia Serafinowicz e Jan Berdyszak; Wojciech Wiczorkiewicz e Leokadia Serafinowicz; Wiesław Hejno e Jadwigad Kowal; Krzysztof Rau e Wiesław Jurkowski; Piotr To-



maszuk e Mikołaj Malesza, para mencionar apenas algumas duplas criativas do passado. Esses sobreviveram até o final do século 20 e depois desapareceram. Por quase duas décadas, não houve duplas nos teatros de bonecos poloneses. Os cenógrafos tornaram-se consultores, que são úteis no processo criativo, e, na maioria das vezes, criadores dos figurinos dos atores, mas não compartilham a responsabilidade pela forma final dos espetáculos.

Hoje em dia, é o diretor quem tem o controle supremo em um teatro de bonecos. Essa profissão demorou a se desenvolver. Primeiro, os fundadores do teatro de bonecos no pós-guerra se referiam a suas próprias experiências e analisavam as conquistas de seus colegas, adaptando-as as suas próprias condições e transmitindo o conhecimento a seus sucessores que, por sua vez, os transmitiam a seus alunos. Era uma corrida de revezamento de gerações. É claro que cada um deles trouxe algo novo, alguns em grande escala, outros em uma um pouco menor, mas ainda estamos falando sobre o espaço do diretor delineado algumas décadas atrás. Na Polônia, esse espaço foi construído por Władysław Jarema – ator de teatros dramáticos itinerantes; Henryk Ryl – professor e aficionado por bonecos; Jan Dorman – professor e educador; Janina Kilian-Stanisławska – crítica de arte; Jerzy Zitzman – artista plástico; Joanna Piekarska – artista visual e locutora de rádio; e Alojzy Smolka – professor. Esta lista é quase infinita; mas nem bonequeiros profissionais nem diretores são encontrados nela. Um dos únicos bonequeiros dos primeiros anos do pós-guerra, Julian Sójka, foi obrigado a ficar nos bastidores. O círculo de Jan Sztaudynger, o guru pré-guerra de bonecos, rapidamente se viu fora da nova ordem. Até o Teatro Baj, em Varsóvia – que era uma lenda do teatro de bonecos polonês antes da guerra, mas durante muito tempo, no pós-guerra, permaneceu sob a influência de ideias pré-guerra sobre o teatro de bonecos para crianças – depois da guerra reviveu com grande dificuldade e foi nacionalizado como quase um dos últimos.

A nova ordem social, política e organizacional impôs um novo modelo de operação. Um dos primeiros diretores “treinados” de



teatro de bonecos foi Jan Wilkowski. Ele completou um curso anual de direção na escola de Janina Kilian-Stanisławska, assim como Maryla Kędra, Aleksandra Grzyska, Jerzy Goc, agora já praticamente esquecidos, e outros. Por um breve período, com uma bolsa de estudos de curto prazo, Wilkowski observou Bertolt Brecht. Ele certamente tinha um talento enorme e para dirigir também. Diretores treinados (agora sem as aspas) eram, por exemplo, Krzysztof Niesiołowski e Michał Zarzecki (graduados na DAMU – Academia de Artes Cênicas – de Praga, em 1958); Włodzimierz Fełenczak (DAMU, 1972); Tomasz Jaworski, Wojciech Kobrzyński e Konrad Szachnowski (Leningrado, 1978). A maioria dos diretores poloneses de teatro de bonecos da geração mais velha recebeu autorização para dirigir por decisão de um Ministério em 1960. Assim, um sistema para conseguir diplomas externamente entrou em operação. À medida em que a educação acadêmica em bonecos se desenvolvia, a Academia de Białystok preocupou-se em treinar diretores, a partir do início dos anos 1980, sendo seguida pela da Breslávia, no século 21.



**Figura 4** - *W becze chowany* (Levado em um Barril) de Robert Jarosz. Direção: Bogusław Kierc. Cenografia: Danuta Kierc. Banialuka Puppet Theatre, Bielsko-Biała, Polónia. Estreia: 2007. Foto: Tomasz Sylwestrzak.

Tudo isso demorou, mas por muito tempo o sistema de obtenção de autorização para direção na Polônia tem sido preciso e operacional. Teatros também estão operacionais, então, de onde vem o problema de um diretor de teatro de bonecos? E, em primeiro lugar, há algum problema? Talvez do ponto de vista polonês, ou mesmo do europeu ocidental, o problema seja inexistente. Apenas, por aproximadamente um quarto de século, tornou-se cada vez mais evidente que estamos cada vez mais longe do meio artístico internacional dos bonecos. No passado, os principais obstáculos eram, acima de tudo, o sistema centralizado de gerenciamento de teatro e o contato muito limitado com o resto do mundo. Em 1989 esses obstáculos desapareceram, mas ainda assim estamos ausentes dos eventos mais importantes, não participamos do treinamento internacional de bonequeiros, temos pouco a oferecer com relação a novas práticas teatrais, novas tecnologias e novos métodos de construção da relação ator-boneco. Temos igualmente pouco a mostrar em relação aos gêneros tradicionais. Muito mudou desde 1989, o drama de bonecos polonês passou por uma revolução (deixando, hoje em dia, a imaginação dos diretores para trás) e, no entanto, o estilo fundamental na construção um espetáculo permanece o mesmo. Afinal, muitas produções interessantes são encenadas, ganhamos prêmios e viajamos bastante, mas há anos nenhum bonequeiro polonês entra no círculo dos mestres. Ainda temos que convidar estrangeiros, de países vizinhos e de lugares mais distantes. Então, onde está o problema?

No passado pós-guerra, eram os entusiastas que acabavam por dirigir o teatro de bonecos. Eles escolhiam esse tipo de teatro, porque era o mais adequado à visão de como eles achavam que uma performance deveria ser construída; se era para adultos ou crianças, não importava muito. Esse foi o caso de *Cyrk Tarabumba* (O Circo Tarabumba) ou *Igraszki z diabłem* (Brincando com o Diabo) de Jarema; *Balladyna* de Ryl; *Koziotek Matotek* (Matotek, o Bode) de Dorman, *Leć głosie po rosie* (Minha voz depois do Orvalho) de Gołębska, Zarzecki e Bunsch; *Wesele* (O Casamento) de Serafinowicz

e Berdyszak; *Pan Twardowski (Sr. Twardowski)* de Snarska; *Ptak (O Pássaro)* de Smandzik; *Spowiedź w drewnie (Uma Confissão em Madeira)* de Wilkowski; *Tryptyk władzy (Tríptico do Poder)* de Hejno e *Mydlarska-Kowal*; e *Samotność (Solidão)* de Lazaro e Zitzman, para citar apenas alguns de uma grande lista de títulos. Os discípulos destes artistas vieram de círculos de atores e bonequeiros, às vezes menos seguros de si no palco, mas certamente inteligentes e dotados de uma sensibilidade teatral (embora não necessariamente a de um bonequeiro). Muitos deles mais tarde se diplomaram em Estudos Poloneses, o que lhes deu uma base erudita sólida. Eles lembravam-se principalmente de apresentações em palcos ou em telas e tinham grandes ambições quanto ao repertório. Estando totalmente isolados do teatro de bonecos tradicional e das inovações referentes a bonecos como personagens principais, que raramente chegavam à Polônia, esses estudiosos concentravam praticamente todas as suas investigações artísticas na literatura. Na prática, os diretores poloneses ainda hoje estão convencidos de que o teatro é destinado a contar histórias. Eles sempre têm uma forma literária na forma de peças acabadas em gêneros literários existentes ou esperando para serem adaptados, o que fornece uma gama incrivelmente ampla de problemas, tópicos e conflitos que correspondem à realidade – em suma, um material teatral praticamente pronto.

A questão é que essa é apenas uma das maneiras de fazer teatro de bonecos. Uma maneira valiosa e muito interessante com certeza, mas – como a prática tem nos mostrado regularmente – decididamente não é aquela que esgota o potencial de um boneco como ator. Na realidade, verificou-se que essa abordagem condena o boneco a uma existência marginal ou, como muitas vezes acontece, o elimina completamente. Encontramos um termo atraente, o “teatro de formas”, que é uma definição abrangente até certo ponto e que nos permite fazer quase qualquer coisa sem consequências. No entanto há uma consequência; esta é a ausência de diretores poloneses no meio internacional e, como resultado, também a presença escassa de nossas performances em círculos mais amplos, a qual, hoje em

dia, é um problema comum. Certamente, o grande sistema institucional na Polônia (e na Europa Oriental) possibilita que um teatro de bonecos “pós-bonecos” tão peculiar funcione em paz. Entretanto este não é um círculo muito amplo. Espera-se que, com o tempo, nossos “bonequeiros” consigam se juntar à corrente internacional no teatro infantil, onde os requisitos quanto ao gênero são menos rigorosamente restritivos.

Desse modo, um diretor polonês, quando convidado para participar de uma colaboração, propõe uma obra literária existente ou aceita o projeto que lhe é proposto pelo teatro. Em seguida, começa-se uma rotina tediosa de trabalhosas análises literárias, os chamados ensaios de mesa. Multiplicam-se análises, definem-se tarefas e delinham-se os personagens, os conflitos e as tensões. E então, quando finalmente subimos ao palco, quando – um pouco antes da estreia – os atores recebem os bonecos, verifica-se que os textos soam melhor sem os bonecos e que todas as interpretações laboriosamente construídas nos ensaios em mesa ou nas interpretações situacionais são simplesmente mais atraentes com atores.

Poderíamos fazer uma longa lista de programas que foram concebidos como produções de bonecos e que no final acabaram por se livrar dos bonecos ou, na melhor das hipóteses, que tais bonecos eram nada mais do que detalhes. Estes certamente não são espetáculos de bonecos, nem mesmo aqueles pertencentes ao círculo de teatro de bonecos pós-bonecos. Quem permanece nos palcos são atores, bons ou ruins, e às vezes atores cuja única vantagem sobre o público que os assiste é a coragem que eles têm de estar no palco. Se os textos forem cativantes, o teatro o considerará um sucesso de público. Esse processo elimina o teatro de bonecos como uma arte existente independentemente, baseada principalmente nas habilidades dos artesãos e no milagre da animação de um objeto sem vida, um fantoche cuja vida mágica tem muito a oferecer aos espectadores. Contudo são, sobretudo, os diretores que devem estar cientes desse fato.

No eixo oposto a esse processo, por assim dizer, estão os artistas que nada têm a ver com instituições (uma raridade na Polônia) e que veem o significado de sua expressão teatral ao dar vida à matéria sem vida. Essa parece ser a essência do teatro de bonecos contemporâneo. No centro, está um bonequeiro/criador, que é mais um artista do que um diretor, buscando a forma visual para formular por meio dela a essência do que ele quer dizer. Acontece que ele encerra suas investigações com uma coleção de estudos, do mesmo modo que ele acaba por desenvolver sua afirmação artística de maneira muito ampla. Então, este artista traz um diretor, um cenógrafo e um compositor – porque uma obra teatral é sempre um ato de criação coletiva. É difícil ser autossuficiente no mundo contemporâneo, que oferece uma variedade de materiais, tecnologias e habilidades especializadas. Porém é a visão do bonequeiro/criador que caracteriza o microcosmo que está sendo desenvolvido. O diretor convidado assume o papel de um especialista e de um observador sensível familiarizado com a arte do teatro que pode apontar onde há algum terreno perigoso e direcionar tanto o conteúdo intelectual quanto a composição teatral da afirmação artística. Ele geralmente é anônimo e, em muitos casos, ficamos surpresos que o bonequeiro/criador tenha realmente se valido dos serviços de um diretor, entretanto esta versão da arte de bonecos é pouco conhecida e pouco respeitada na Polônia. Basta lembrarmos dos nomes de Duda Paiva, Hoichi Okamoto, Massimo Schuster, Neville Tranter, Jordi Bertran, Ronnie Burkett, Michael Vogel ou Frank Soehnle. Às vezes expressamos nossa admiração pelas performances destes artistas – mas depois voltamos às práticas que nos são familiares. O que o público espera? Será que ele realmente quer um conto famoso sendo contado mais uma vez por um ator em uma fantasia bizarra?

É claro que no teatro há espaço para todo tipo de afirmação artística, assim como para um diretor versado e até mesmo para um diretor que escreva seus próprios roteiros. No entanto, no momento em que essa se torna uma prática corrente usada por

quase todos, entramos em uma área totalmente não profissional. A maioria dos “diretores escritores” não são dramaturgos, embora desejem muito ser vistos como tal. A maioria deles realmente trabalha maravilhosamente bem com atores, mas não têm nenhum sentimento por bonecos. Os bonecos simplesmente ficam no seu caminho e, na verdade, costumamos ver produções que seriam muito mais atraentes se transmitidas pelo rádio. Isto – quando o teatro de bonecos é, afinal, um espetáculo – é arte visual em movimento, não narrativa. O paradoxo é que, no teatro de bonecos polonês, o diretor raramente é um artista de teatro de bonecos.



**Figura 5** - *Wnyk (Armadilhas)* de Robert Jarosz. Direção: Bogusław Kierc. Cenografia: Danuta Kierc. Puppet and Actor Theatre, Opole, Polónia. Estreia: 2012. Foto: Tomasz Sylwestrzak.



# The director in puppet theatre (Eastern European context)<sup>1</sup>

Marek Waszkiel

Warsaw Theatre Academy (Warsaw/Poland)



**Figure 1** - *Diablo!* based on Fernando Pessoa. Direction and set design: Joan Baixas. Animation Theatre, Poznań, Poland. Premiere: 2017. Photo: Jakub Wittchen.

---

<sup>1</sup> Conference in english available at the link: <https://www.youtube.com/watch?v=0poKIK2-ZoI>





**Figure 2** - *Słoń i kwiat* (*The Elephant and the Flower*) based on Brian Patten. Direction: Robert Jarosz. Set. Design: Pavel Hubička. Grupa Coïncidentia, Białystok, Poland. Premiere: 2012. Photo: Michał Matoszko.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019063>

**Abstract:** In Poland, as well in the East European countries, puppet theatres of the second half of the 20<sup>th</sup> century, and it seems that also in that of the first quarter of the 21<sup>st</sup> century, the most important person is a director. Was it always so that puppet theatre equals the director? So, the objectives of this study is to determine this problem. It was only in the beginning of 20<sup>th</sup> century, in the period of the great reform of theatre, that the director was given unlimited competencies. In puppet theatre this process lasted much longer, because the classical style of theatre organization, derived from unaccompanied and private enterprises of particular creators, also endured for longer. Today, it is a director who rules supreme in a puppet theatre. In practice, Polish directors are still convinced today that theatre is intended to tell stories. This process limited puppetry as an independently existing art based primarily on the abilities of the craftsmen; on the miracle of animating a lifeless object, a puppet, whose magical life has so much to offer the spectators. On the contrary, axis of this process stand the artists who see the meaning of their theatrical expression in bring lifeless matter to life. This – when puppet theatre is, after all, a show; it is visual art in motion, not storytelling.

**Keywords:** Puppet theatre. Director. Puppet. Puppeteer. Lifeless object. Puppetry in East European countries.

**Resumo:** Na Polónia, assim como nos países da Europa Oriental, para o teatro de bonecos da segunda metade do século 20, e igualmente no primeiro quarto do século 21, a pessoa mais importante é o diretor. No entanto será que o papel do diretor no teatro de bonecos sempre foi o mesmo? O objetivo deste estudo é determinar este problema. Foi somente no início do século 20, no período da Grande Reforma do teatro, que o diretor passou a ter competências ilimitadas. No teatro de bonecos, esse processo durou muito mais, porque o estilo clássico de organização do teatro, derivado de criadores específicos de empresas privadas, também perdurou mais tempo. Hoje, o diretor é quem controla completamente um teatro de bonecos. Na prática, os diretores poloneses ainda estão convictos de que o teatro se destina a contar histórias. Este processo limitou o teatro de bonecos a ser uma arte existente independentemente, baseada principalmente nas habilidades de artesãos; no milagre de animar um objeto sem vida, um boneco, cuja vida mágica tem tanto a oferecer aos espectadores. Pelo contrário, o eixo desse processo sustenta os artistas que vêem o significado de suas expressões teatrais ao darem vida à matéria sem vida. Isto – quando o teatro de bonecos é, afinal, um espetáculo – é arte visual em movimento, não contação de histórias.

**Palavras-chave:** Teatro de bonecos. Diretor. Boneco. Bonequeiro. Objeto sem vida. Teatro de bonecos em países da Europa Oriental.

At the beginning I wanted to present this paper during the Florianópolis conference, but when I was asked for the opening lecture I decided to present something more complex – the very personal video assembly of the short pieces of the puppet performances created by the famous contemporary puppeteers from different countries. This film was just commented by myself and I showed the three-five minutes excerpts of:

1. Ezechiel Garcia Romeu (Argentina/France) – *Aberrations du Documentaliste*;
2. Neville Tranter (The Netherlands) – *Schickelgruber alias Adolf Hitler*;
3. Ilka Schönbein (Germany) – *Old Lady and The Beast*;
4. Mark Down (Great Britain) – *The Table*;
5. Handspring Puppet Company / National Theatre (RSA/UK) – *War Horse*;
6. Hoichi Okamoto (Japan) – *Vein*;
7. Frank Soehnle (Germany) – *Salto lamento*;
8. Duda Paiva (Brasil/The Netherlands) – *Bestiaires*;
9. Aleksey Leliavsky / Karlsson Haus Theatre (Belorussia/Russia) – *Vanya*;
10. Janni Younge / Animation Theatre Poznan (RSA/Poland) – *Take Flight*;
11. Blick Théâtre (France) – *[Hullu!]*;
12. Veselka Kuncheva / Puppet's Lab (Bulgaria) – *I, Sysyphus*;
13. Yngvild Aspeli / Plexus Polaire (Norway/France) – *Ashes*;
14. Duda Paiva / Riga Puppet Theatre (The Netherlands/Latvia) – *Golden Horse*;
15. François Lazaro / Banialuka Puppet Theatre (France/Poland) – *Oresteia?*;
16. Yana Tumina / Osobniak Theatre (Russia) – *Gerda's Room*;
17. Konrad Dworakowski / Coincidentia Groupe (Poland) – *Don Kichot 2018*;
18. Gérard Schiphorst (The Netherlands) – *Rusty Nail & Other Heroes*.

For the publication of the results of The 3rd International Conference on Training in the Arts of Puppetry with the topic “Staging and diversity of contemporary theatrical creation processes” I decided to present my original paper: *The Director in Puppet Theatre*.



**Figure 3** - Marek Waszkiel. Conference: *Contemporary puppet theater and training*. 3<sup>rd</sup> PRO-VOCATION, 2019, UDESC. Photo: Jerusa Mary.

In the Polish theatre of the second half of the 20<sup>th</sup> century, and it seems that also in that of the first quarter of the 21<sup>st</sup> century, the most important person is the director. When a production is successful, his role inside the theatre may perhaps weaken a little as the actors come to the fore, but outside it, the première is routinely associated with the director's name and it is the director that is later remembered. Stage designers get remembered with difficulty; these days, even the actors find it increasingly hard to enumerate the names of those who have collectively produced the visual side of the performances. Composers are virtually unknown, that is, usually a few celebrated names are mentioned, but hardly anyone links them with any première. The actors of puppet theatre are not even

worth mentioning. The names of Józef Kaczorowski or Franciszek Puget, the leading lights of Polish puppetry in the 1950s, mean nothing today; neither do dozens of others, from various decades. Nowadays there is no-one who would be able to enumerate actors from Jan Wilkowski's *Lalka Theatre* in Warsaw, those of Zofia Jar-emowa's mask theatre *Groteska*, Jan Dorman's theatre, Leokadia Serafinowicz's famous *Marcinek*. Andrzej Dziedziul is a name with no face attached; even the actors of Wiesław Hejno's *Mała Scena* in Wrocław or of Białostocki Teatr Lalek (BTL) are anonymous, even though the time of their glory was no more than two decades ago and almost all those who participated in the great premières of the 1980s or 1990s are still with us. If they names still function within the milieu, it is only thanks to the faculties of puppetry; they hold honourable professorial positions there, so they have pupils. Those who did not have the luck to land teaching jobs, disappeared.

Most curious! Was it always so that puppet theatre equals the director? 19<sup>th</sup>-century theatre (dramatic theatre, that is, for not much is known about puppet theatre of that time) is described as the era of the actor. And rightly so. Yet even there the director was present and did matter, even though his name and surname was not mentioned on the poster until more or less the beginning of the next century. His function was to impose order on the author's text and prepare it for stage, and especially to assign roles to actors. But it was actors who dominated. In puppet theatre this division did not exist at all, because there was either an itinerant soloist, who essentially was the steersman for his own ideas, or a company directed by an owner making use of the members of his own family or hired puppeteers. Until the Second World War, to find the director's name on a poster of a puppet performance is a great rarity. Even the first post-war posters did not report who the director had been; only the author of the text and sometimes the composer of music (songs) were mentioned.

It was only in the 20<sup>th</sup> century, beginning with the period of the great reform of theatre, that the director was given unlimited

competencies. It was he that could become the artist of theatre in the Craigian sense and the list of candidates to this honourable title began to grow unexpectedly fast. In puppet theatre this process took much longer, because the classical style of theatre organisation, derived from unaccompanied and private enterprises of particular creators, also endured for longer. After all, it is them that had always been the “artists of theatre”, even though they were often concerned with mundane problems, having to take care of their own survival and that of their families.

The art of puppet theatre directing emerged for good only after the Second World War. Since all the post-war puppet theatre in Poland was influenced by the Soviet organisational structure, which was modelled on the organisation of dramatic theatres, the system that governed drama was transferred on to puppetry. From then on, dramatic theatre became the reference point and its organisational structure, with the attendant prestige, professional privileges and institutional duties, took hold over the puppeteers’ imaginations. Specialised theatrical sections were transferred to puppetry. They were detached, just as in dramatic theatres: the acting company, the auxiliary team, the director, the stage designer, the composer, the literary team, the stage technician section, art workshops and many other positions, depending on the show being produced, on the imagination and the needs of the director. When a few months ago I attended an international conference in Moscow which addressed the role of a director in puppet theatre, I discovered that in Russia there are over fifty professions/positions assigned to puppeteers. Institutionalization favoured an employment system based on permanent posts of employment, and this, in turn, served to delimit the scopes of theatre-related professions. While in the early post-war period it still occasionally happened that the boundaries between particular specialties would be blurred, this resulted from the puppeteers’ poverty, the shortage of everything and the inevitable need to improvise things in order to actually arrive at a première. With time, specialties were becoming increasingly clear; institutions

were looking for employees to fulfil strictly defined tasks – and these were subordinate to the director's vision of the performance.

This is because in the theatre as practised in our cultural circle the chief person was, and still is, the director. It is he that takes the responsibility for the topic of the performance most often also for the selection of literary material, as well as for the selection of partners and collaborators, the assignment of tasks to actors, the course of all the stages of production and the final shape of the performance. The director! In the past, his closest partner was the stage designer, because in the classical Polish puppet theatre, whose performances are mostly stagings, the entire represented world required to be visually rendered. The actors/animators were either wholly invisible or of little importance from the point of view of the represented world. This world required being created and in this respect, the director could at most provide inspiration to the visual designer, who was the true creator of the stage space and the characters (i.e. puppets). This is the reason why this now distant period is spoken of as the era of superb creative pairs: Zofia Jaremowa – Kazimierz Mikulski, Jan Wilkowski – Adam Kilian, Leokadia Serafinowicz – Jan Berdyszak, Wojciech Wiczorkiewicz – Leokadia Serafinowicz, Wiesław Hejno – Jadwiga Mydlarska-Kowal, Krzysztof Rau – Wiesław Jurkowski, Piotr Tomaszuk – Mikołaj Malesza, to mention just a few creative duos from the past. They survived until the end of the 20<sup>th</sup> century and then disappeared. For nearly two decades there have been no such duos in Polish puppet theatres. Stage designers have retreated to the position of consultants who are useful in the creative process, and are most often the authors of actors' costumes; they do not share the responsibility of the final shape of performances.

Today, it is the director that rules supreme in a puppet theatre. This profession was slow in developing. First, our post-war founding fathers of puppetry referred to their own experiences, analysed the achievements of their colleagues, adapting them to their own condi-



tions and passing them on to successors who, in turn, passed them on to their pupils. The relay race of generations. Of course, each of them brought in something new, some on a great scale, some on a slightly smaller one. But we are still taking about directorial space delineated a few decades ago. In Poland, this space was constructed by Władysław Jarema – an actor of itinerant dramatic theatres, Henryk Ryl – a teacher and puppet aficionado, Jan Dorman – a schoolteacher and educator, Janina Kilian-Stanisławska – an art critic, Jerzy Zitzman – a visual artist, Joanna Piekarska – a visual artist and radio presenter, Alojzy Smolka – a teacher. This list could go on and on; but neither professional puppeteers nor directors are found on it. One of the few puppeteers of the first post-war years, Julian Sójka, was obliged to stay on the sidelines. The circle surrounding Jan Sztudynger, the pre-war guru of puppetry, very quickly found itself outside the new order. Even the Baj Theatre in Warsaw – which was the legend of the Polish pre-war puppet theatre, but for a long time, in the post-war era, remained under the influence of pre-war ideas of puppet theatre for children – after the war revived with great difficulty and was nationalised as almost the very last.

The new social, political and organizational order imposed a new model of operation. One of the first “trained” directors of puppet theatre was Jan Wilkowski. He completed a yearly directing course in Janina Kilian-Stanisławska’s school, just as Maryla Kędra, Aleksandra Grzymska, Jerzy Goc, who are now all but forgotten, and others. For a brief while, making use of a short-term scholarship, Wilkowski observed Bertolt Brecht. He certainly had an enormous talent, also for directing. Trained directors (by now without the inverted commas) were e.g. Krzysztof Niesiołowski, Michał Zarzecki (graduates of the Prague DAMU, 1958), Włodzimierz Fełenczak (DAMU, 1972), Tomasz Jaworski, Wojciech Kobrzyński and Konrad Szachnowski (Leningrad, 1978). Most of the Polish puppet-theatre directors of the older generation were granted directing authorisation by a Ministry decision in 1960; then a system of acquiring



diplomas externally came into operation. As the academic education in puppetry developed, the Białystok academy was concerned with training directors from the early 1980s onwards, and the Wrocław one joined it in the 21<sup>st</sup> century.

All of this took quite a while; but for a long time the system of acquiring directing authorisation in Poland has been precise and operational. Theatres are also operational; so whence the problem of a director in puppet theatre? And is there any problem in the first place? Perhaps from the Polish, or even Easter-European perspective the problem is nonexistent. Only, for more or less a quarter of the century it has been getting increasingly obvious that we are getting farther and farther away from the international puppetry milieu. In the past, the main obstacles were, above all, the centralised system of theatre management and the very limited contact with the wider world. In 1989 these obstacles disappeared. And yet, we are still absent from the most important events, we do not take part in the international puppeteer training, we have little to offer with respect to new theatrical practices, new technologies, new methods of constructing the actor – puppet relationship. We have equally little to show with regard to traditional genres. Much has changed since 1989, the Polish puppet drama underwent a revolution (and nowadays leaves the directors' imagination far behind) – and yet the fundamental style of constructing a show remains the same. Is it because it is perfect? Not really, although it certainly does have many advantages. After all, many interesting productions are staged, we win awards, we travel quite a lot. But for years no Polish puppeteer has entered the circle of masters. Those, we still have to invite from outside, from nearby countries and from farther away. So where does the problem lie?



**Figure 4** - *W beczce chowany* (*Brought up in a Barrel*) by Robert Jarosz. Direction: Bogusław Kierc. Set design: Danuta Kierc. Białaluka Puppet Theatre, Bielsko-Biała, Poland. Premiere: 2007. Photo. Tomasz Sylwestrzak.

In the post-war past, it was the enthusiasts that would turn to puppet theatre directing. They would choose that theatre, because it was the best suited to their vision of how a performance should be constructed; whether it was one for adults or children did not matter much. This was the case with Jarema's *Cyrk Tarabumba* (*Tarabumba Circus*) or *Igraszki z diabłem* (*Playing with the devil*), Ryl's *Balladyna*, Dorman's *Koziołek Matolek* (*Matolek the Billy Goat*), *Leć głosie po rosie* (*Fly, voice, over morning dew*) by Gołębska/Zarzecki/Bunsch, *Wesele* (*The Wedding*) by Serafinowicz/Berdyszak, Snarska's *Pan Twardowski* (*Mr. Twardowski*), Smandzik's *Ptak* (*The Bird*), Wilkowski's *Spowiedź w drewnie* (*A Confession in Wood*), *Tryptyk władzy* (*Power Triptych*) by Hejno/Mydlarska-Kowal, *Samotność* (*Solitude*) by Lazaro/Zitzman, to mention just a few from a very great number of titles. Their pupils derived from the circles of actors/puppeteers, sometimes less sure of themselves on the stage, but certainly intelligent and gifted with a theatrical sensitivity (al-

though, as it was to turn out, not necessarily a puppeteer's one). Many of them later acquired degrees in Polish Studies, which gave them a very thorough erudite grounding. They remembered mostly screen-stage performances and had very great ambitions as to the repertoire. Being totally isolated from both traditional puppetry and the innovations with the puppet as the central stage character, which only rarely reached Poland, they focused virtually all of their artistic investigations on literature. In practice, Polish directors are still convinced today that theatre is intended to tell stories; and that those always have a literary form in the shape of finished plays in literary genres either existing or waiting to be adapted, providing an incredibly broad range of problems, topics, conflicts, which correspond to reality – all in all, with a nearly ready theatrical material.

To point is, this is only one of the ways of practicing puppetry. A valuable and very interesting one, to be sure, but – as practice has regularly shown – decidedly not one that exhausts the potential of a puppet as actor. In fact, it has turned out that this approach sentences the puppet to a marginal existence or, as it quite often happens, eliminates it altogether. We have found an attractive term “theatre of form”, which is a hold-all to a certain extent and which permits us to do almost anything without consequences. Yet the consequence is there; it is the absence of our directors on the international arena and, as a result, also the meagre presence of our performances in broader circles, which today is a commonplace problem. Of course, the large institutional system in Poland (and in our part of Europe) makes it possible for such a peculiar post-puppet puppetry to function in peace. But... this is not a very broad circle. It is to be hoped that in time, our “puppeteers” manage to join the international current in children's theatre, where requirements as to the genre are less rigorously binding.

Thus, a Polish director, when invited to collaborate, will either propose to stage an existing literary work or accept the proposal which the given theatre puts forward to him. Then beings a tedious routine of laborious literary analyses, the so-called table

rehearsals; we multiply analyses, set down tasks, delineate characters, conflicts, tensions... And then, when finally we get onto the stage, when – just a little before the première – the actors are given relevant puppets, it turns out that this texts sound better without puppets; that all the laboriously constructed table-rehearsal or situational interpretations are simply more attractive as actors' actions. We could make a long list of shows which had been conceived as puppet productions and which finally got rid of puppets or, at best, puppets were no more than signs in them. These are certainly not puppet shows; not even ones belonging to the circle of post-puppet puppetry. Who remains on the stage is actors, better or worse ones, sometimes actors whose only advantage over the audience who watches them is the courage to be on the stage. If the texts turns out to be engrossing, the theatre will count the attendance a success. This process eliminates puppetry as an independently existing art based primarily on the abilities of the craftsmen; on the miracle of animating a lifeless object, a puppet, whose magical life has so much to offer the spectators. But it is above all the directors who must be aware of this fact.

On the contrary axis of this process, so to speak, stand the artists who have nothing to do with institutions (a rarity in our country) and who see the meaning of their theatrical expression in bring lifeless matter to life. This seems to be the essence of contemporary puppetry. In its centre there stands a puppeteer/creator, who is more a performer than a director. He reaches for visual form in order to formulate through it the essence of what he wants to say. It does happen that he ends his investigations with a collection of etudes. It also happens that he develops his artistic statement much broadly. Then he brings in a director, a stage designer, a composer – because a theatrical work is always an act of collective creation. It is difficult to be self-sufficient in the contemporary world, which offers such a choice of materials, technologies, specialised abilities. But it is the puppeteer/creator's vision that characterises the microcosm which is being developed. The invited director plays the role of an expert,

a sensitive observer, a specialist conversant with the art of theatre, who can point out where lies some dangerous ground and direct both the intellectual content and the theatrical composition of the statement. He is usually anonymous and, in many cases, we are surprised that some puppeteer/creator had actually availed himself of the services of a director. But this version of puppetry art is both little known and little respected in Poland. It is enough for us to recall the names of Duda Paiva, Hoichi Okamoto, Massimo Schuster, Neville Tranter, Jordi Bertran, Ronnie Burkett, Michael Vogel or Frank Soehnle; we sometimes express our admiration for their performances – and then we return to practices that are familiar to us. What does the audience expect? Does it really want a well-known tale once again told by an actor in a bizarre costume?

Of course, in theatre there is space for every kind of artistic statement, also that of a well-read director; even that of a director who writes his own scripts. Yet at the point when this becomes a standard practice used by nearly everybody, we enter a totally unprofessional area. Most of the “writing directors” are not dramatists, although they very much want to be perceived as those. Most of them actually work marvellously well with actors. But – they have no feeling for puppets whatsoever. Puppets simply stand in their way. In effect, we often see productions which would be far more attractive if broadcast on the radio. This – when puppet theatre is, after all, a show; it is visual art in motion, not storytelling. In Polish puppet theatre, the director is rarely a puppet theatre artist, and this is where the paradox lies.



**Figure 5** - *Wnyk (Snares)* by Robert Jarosz. Direction: Bogusław Kierc. Set design Danuta Kierc. Puppet and Actor Theatre, Opole, Poland. Premiere: 2012. Photo. Tomasz Sylwestrzak.

# Definindo o encenador e ensinando a direção teatral<sup>1</sup>

Irina Niculescu

Comissão de Formação Profissional da UNIMA (EUA/Romênia)

Tradução: Caê Beck<sup>2</sup>



**Figura 1** - *Faustina*. Concepção, cenografia e encenação: Compagnie Kattas (Noruega). Foto: Tormod Lindgren.

---

1 Conferência em português disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=5uhBhAJ5xIo> (N.E.)

2 Graduando em Licenciatura em Teatro na UDESC e bolsista do Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense.





**Figura 2** - *The Foal (O potro)*. Carte Blanche Geneve. Compagnie Irina Niculescu. Foto: Sabine Barde.



**Figura 3** - *The Firebird*. Targoviste, Romênia, 2017. Direção: Irina Niculescu. Foto: Maria Stefanescu.



**Resumo:** Uma provocação refletindo na direção de teatro de bonecos, as ferramentas do diretor, ensino e treinamento filosófico.

**Palavras-chave:** Direção teatral. Teatro de bonecos. Ensino. Processo criativo.

**Abstract:** A provocation reflecting on puppet theatre directing, the director's tools, teaching and training philosophy.

**Keywords:** Theatre directing. Puppetry. Teaching. Creative process.

### **O contexto teatral; minhas raízes**

Eu acredito que o treinamento teatral que inclui o treinamento do diretor em teatro de animação contemporâneo deve evoluir para ser capaz de responder às necessidades dos artistas e dá-los as ferramentas e a orientação para conquistar o teatro que eles quiserem criar. Eu sou uma diretora de teatro. Eu conto histórias sobre a alma humana. Meus espetáculos expressam e compartilham com o público minhas reflexões na vida; minha alegria, meu questionamento, meus medos e minhas utopias. Eu convido poetas, escritores, pintores e escultores para me acompanharem nessas aventuras. Para mim, o boneco possui uma essência tragi-cômica, porque é sempre ligado às mãos ou corpo visíveis e invisíveis do manipulador. É uma metáfora para a condição humana. O ato de manipular e a interdependência entre bonequeiro e boneco contribui ao duplo efeito de inocência e irreverência que o boneco exerce em nós com tanto charme. O boneco possui um poder extraordinário de evocação. Ele existe na frágil fronteira entre o animado e o inanimado. Ele nos guia à ficção que se torna mais real que a realidade.

### **Criar, ensinar**

Como uma jovem diretora, eu explorei profundamente a essência de diferentes tipos de bonecos e sua dramaturgia específica.

Eu busquei descobrir o que produz o encanto do boneco, seu mistério e sua força, e qual é a conexão entre cada gênero de Teatro de Bonecos e seu privilegiado território dramático. Minha aventura teatral começou no meio dos anos setenta.

Eu pertenço à geração de criadores que tirou o boneco do *castelet*<sup>1</sup> e o deixou no espaço aberto ao lado do bonequeiro. Essa mudança foi essencial no renascimento do teatro; ela gerou uma energia criativa exuberante. Outro método de desenho do espaço e posteriormente da iluminação, outro olhar para as relações de proporção. Matéria-prima e materiais de construção foram redescobertos e escolhidos pelo seu potencial dramático. A relação entre o boneco e o bonequeiro se tornou de repente uma portadora de novos significados que deveriam ser definidos. Artistas começaram a explorar novas possibilidades teatrais brincando com objetos, materiais e formas expressivas. Esse respiro criativo estimulou a imaginação e enriqueceu os meios de expressão. Um outro método de escrita para teatro, um outro olhar à encenação e performance que multiplicou as formas dramatúrgicas.

Para lidar com as novas demandas, os diretores mudaram o *status* do bonequeiro, que se tornou um performer de palco aberto, detentor de múltiplas funções tais como atuação, dança e música, uma variedade de técnicas tradicionais assim como a habilidade de inventar novos bonecos, novas técnicas e tecnologias. *Um só método de treinamento profissional nunca existiu*. Tem sido o diretor que influenciou as mudanças no treinamento em teatro de animação porque ele/ela precisava de performers, designers, escritores, e suporte técnico capaz de ajudar a conquistar a visão dele/dela. Eu vou mencionar apenas alguns diretores que contribuíram para abrir as fronteiras do teatro de animação e influenciaram diversas gerações de artistas: *Yves Joly*, artista francês que foi um grande poeta e inovador do teatro de animação, *Philippe Genty*, outro

---

1 *Castelet* é a palavra francesa para o palco do teatro de bonecos, também conhecido como “empanada”. (N.T)

artista francês que iniciou os show de cabaré de bonecos e depois mudou completamente sua perspectiva poética combinando uma diversidade de formas de animação com dançarinos e matéria bruta; no seu trabalho a imagem se tornou o elemento mais significativo; *Henk Boerwinkel*, com seus bonecos em miniatura e devaneios existenciais, *Josef Krofta*, cujo pensamento filosófico e ludicidade o levaram a explorar profundamente a relação entre o boneco e o bonequeiro, dando a este um papel significante; ele usou o espaço como metáfora e foi um diretor inspirador e provocante; *Peter Schumann* que usou a poesia da matéria bruta, reinventou o tema de ostentação, e cujo grupo *Bread and Puppet Circus* reuniu em um fim de semana mais de vinte mil pessoas; *Ilka Schönbein*, que mergulhou nas mais profundas águas da existência humana e cujas imagens são únicas. E muitos outros artistas que você certamente conhece, que sustentaram o trabalho uns dos outros e marcaram nosso imaginário profundamente.

### **O *status* do boneco**

No meio desse tumulto o boneco também sofreu diversas mudanças de *status* e aparência. Ele foi de representações figurativas à objetos de inspiração utilitária, à vários materiais escolhidos pelas suas qualidades teatrais, à máscaras seguradas pela mão e combinadas com o corpo, para mencionar apenas algumas formas.

Em 2008, na minha primeira reunião com estudantes do Programa de Treinamento de Teatro de Animação Contemporâneo na Universidade do Quebec em Montreal (DESS), um estudante me perguntou “O que são ‘bonecos’ e ‘teatro de bonecos’ hoje em dia?”. Uma pergunta essencial, pois indicou uma multidão de formas contemporâneas, produzidas por uma inventividade transbordante, quase obsessiva, que às vezes esquece a qualidade do boneco como metáfora e a priva de seu conteúdo. Eu me surpreendi com a relevância dessa pergunta. Certamente, uma só definição não é possível. Então, eu a respondi o que bonecos e Teatro de Bonecos significava para mim.

## **Reuniões internacionais sobre treinamento na arte de teatro de animação**

Essa questão, junto a perguntas relacionadas à diversidade das estruturas de treinamento - longo prazo, curto prazo, formal e alternativo - inspirou a ideia de organizar com a Comissão de Formação Profissional da UNIMA, uma série de encontros internacionais sobre formação na arte de teatro de animação, a fim de destiná-los aos colegas de diferentes países e regiões culturais do mundo.

### **Dito e feito!**

Depois de discutir a definição de “boneco” e “teatro de bonecos” em 2015, a pedagogia e as ligações entre teatro de animação tradicional e contemporâneo em 2017, o terceiro encontro internacional vai tentar examinar diferentes aspectos da noção atual de direção:

- Como definir o diretor? Pois suas funções variam e não são definitivas.
- Como ensinar encenação? Que encenação? Para qual tipo de teatro?
- Qual pedagogia pode ser a apropriada para um teatro de bonecos que evolui constantemente? É sabido que hoje o boneco nasce de uma profusão de formas contemporâneas, produzidas com uma inventividade transbordante: como nós devemos abordar a encenação e como ensiná-la?

### **A direção de teatro de animação é uma categoria especial de direção teatral?**

Eu não acho!!! O diretor de teatro é um artista conceitual: um arquiteto e um poeta. Nosso trabalho é construir performances vivas, que expressem importantes ideias sobre a vida, sobre nós e sobre nosso mundo. Nós estamos todos buscando o segredo e as forças misteriosas que comandam o teatro. Nós somos sempre guiados por duas forças: inspiração e domínio. Nossos meios de expressão não são diferentes do teatro de atores; se nós usamos bonecos, teatro de sombras, máscaras ou objetos animados, nós

lhes damos uma identidade teatral e uma função dramatúrgica. Nós sempre precisamos de uma história importante para contar. **Adolphe Appia** estabeleceu os fundamentos do ensaio teatral moderno na primeira parte do século XX. Ele declarou que o diretor deve trabalhar experimentalmente e o tanto que puder, ele deve brincar com seus materiais cênicos, e não criar fórmulas puramente pessoais. (COLE; CHINOY, 1963)



**Figura 4** - Irina Niculescu. Conferência *Definindo o encenador e ensinando a direção teatral*. 3º PRO-VOCAÇÃO, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary.

Eu estudei direção na Academia de Artes Cênicas em Praga D.A.M.U - no Departamento de Teatro de Bonecos que hoje se chama “Teatro de Bonecos e Teatro Alternativo”. Nosso currículo era o currículo de direção de teatro. O teatro de bonecos veio somado a estudos de dramaturgia, estética teatral, história, belas artes, música, atuação, improvisação, teatro de máscaras e assim por diante. Foi um programa intensivo de quatro anos de duração, um programa aprofundado, que eu ainda considero rico. Mas o programa não cobria todas as necessidades contemporâneas e expectativas de jo-

vens diretores e *designers*. Era marcado por regras e padrões. Como estudantes, alguns de nós tínhamos outras visões sobre trabalhar com atores bonequeiros e tínhamos jeitos diferentes de começar um processo criativo. Mesmo assim, era tempo de acumular sabedoria e aprender mais sobre nós mesmos. Eu experimentei intensamente com meus colegas.

Voltando para casa eu encontrei um laboratório experimental no Teatro Tandarica, em Bucareste. Foi lá onde me fiz diretora.

### **O que um diretor de teatro tem que saber para usar bonecos como um meio importante de expressão?**

Um dos trabalhos mais importantes é o de explorar a essência teatral de cada tipo de boneco, tanto tradicional como contemporâneo, sua dinâmica, o impacto da proporção entre o boneco e o ser humano, e o potencial dramático na sua relação com o espaço. Para descobrir o efeito emocional único de cada tipo de boneco no público.

Para desencadear a força dramática do boneco e deixá-la surpreender os espectadores.

### **Treinamento profissional**

A diversidade de conceitos artísticos determinou a necessidade de uma variedade de formatos de treinamento: programas universitários com diplomas, escolas independentes de teatro, oficinas, *masterclasses*, e treinamento com companhias de teatro. Cada tipo de treinamento aponta para uma visão particular do teatro, uma certa concepção de animação e Teatro de Bonecos e corresponde a uma certa filosofia da educação.

Quais são os objetivos dos diferentes tipos de programa de treinamento? A quem nós queremos ensinar? Quais são os desafios dos programas atuais, nossos sucessos e falhas, nossas dúvidas, nossas questões? Como nós definimos a animação e o Teatro de Bonecos hoje?

Como artistas, nós devemos dirigir essas questões através do ato de fazer teatro. Como pedagogos, nós temos que formular respostas

claras, que nos permitam ter uma filosofia de ensino e metodologia claras. Certamente, no teatro, as respostas não podem ser definitivas. Teatro como as outras artes, está evoluindo permanentemente, numa relação íntima com os movimentos sociais, econômicos e filosóficos dos tempos.

### **O diretor de teatro tem ferramentas que ele pode transmitir?**

Definitivamente. Mas ele deve ter uma visão clara do que ele quer transmitir, para quem, como, com que propósito, e ser aberto a se adaptar aos estudantes enquanto ele ainda os está guiando.

Cedo na minha jornada teatral eu fui convidada a ensinar direção e performance no teatro de bonecos. Primeiro como professora assistente no Instituto de Teatro e Artes Cinematográficas (IATC, hoje a Universidade Nacional de Teatro e Artes Cinematográficas/U.N.A.T.C.), onde trabalhei por quatro anos. Depois eu criei currículos e ensinei em muitos países da Europa, EUA, Canadá, Argentina, Taiwan, Índia... em universidades, escolas de teatro, programas alternativos e oficinas. Quando eu comecei a ensinar, eu já tinha tido minha própria experiência em diferentes processos criativos e eu acreditava na importância dessa diversidade.

Eu me considero mais como “educadora de pensamento” do que uma pedagoga. Por quê? Meu objetivo principal é trabalhar no desenvolvimento do conceito de encenar. É menos um caso de ensinar a verdade e mais de transmitir os meios de afirmar uma verdade. O importante é introduzir os estudantes aos meios que vão permití-los expressar sua subjetividade através do teatro. Claro, eu formulei minha filosofia pessoal de ensino e modo de transmitir as ferramentas de direção. Mas eu baseio minha docência no movimento e não na estabilidade dos valores. Eu combino treinamento e criação. Além do indispensável método técnico, eu proponho uma perspectiva de realização pessoal, uma forma de ser. Mas esse processo continua não reconhecido e o aluno continua a formar a si mesmo ao decodificá-lo, o que toma tempo. Sem o apoio de valores autoritários, eu convido os estudantes a encontrarem e construir

seus próprios caminhos, passo a passo.

Apesar disso eu não poderia chamar isso de método, pois eu me adapto a cada novo grupo de estudantes, com sua experiência pessoal e sua pesquisa. Cada grupo é um novo desafio.

Se Stanislavski dizia no começo do século XX: “não há diretor cênico que possa produzir uma peça sem antes encontrar uma ideia de direção” (COLE; CHINOY, 1963), essa afirmação expressa apenas uma pequena parte da ampla diversidade de processos criativos hoje. O teatro deve fornecer uma reflexão filosófica sobre o mundo, criar um momento criativo de entretenimento, reflexão e celebração; deve reunir pessoas em um evento específico, onde há mágica.

Que tipo de treinamento para diretor cênico nós estamos planejando para o futuro?

Que filosofias de treinamento enquanto ensino de direção cênica de teatro para o público contemporâneo, para quem a “mágica digital” é um brinquedo comum?

Qual é a caixa de ferramentas do diretor no teatro contemporâneo?

A pesquisa pelo sentido é uma das ferramentas?

Como nós transmitimos as ferramentas?

Que técnicas ensinar? Que mídia?

Que bonecos, se algum?

Que desafios nós encaramos hoje ao ensinar direção?

Todas essas e mais são perguntas que eu gostaria de, e espero, debater junto com amigos e colegas na conferência durante os seis dias em Florianópolis.





**Figura 5 - Faustina.** Concepção, cenografia e encenação: Compagnie Kattas, Noruega. Foto: Tormod Lindgren.

### **ADENDO: Breve incursão na história da encenação**

O que é um diretor cênico? Historiadores dizem que esse papel apareceu por necessidade e mudou ao longo do tempo.

Em **1550**, *Leone de Sommi* (1525 – 1590), ficou conhecido por ter escrito o primeiro tratado da arte de direção cênica, que define uma metodologia precisa de produção teatral, desde a seleção do texto até a performance. Nesse trabalho, intitulado *Quatro Diálogos sobre Representação Cênica* (*Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*)

- os atores devem seguir as indicações do diretor
- papel do ator: veracidade
- figurinos: fidelidade histórica (precisão)
- iluminação: primeiras sugestões da atmosfera “psicológica”

*1750 - 1850 O diretor torna-se um autocrata*

- prioridade do espetáculo e da atuação antes do texto
- ensaios organizados

- grupos de atores organizados
- contribuição criativa feita por uma pessoa no comando da produção
- atores e escritores cuidam da encenação.

Alguns nomes famosos: David Garrick, Goethe (O Teatro da Corte Weimar), John Philips Kemble, Charles Kean, Friedrich Schröder, Samuel Phelps, Konrad Elk.

*Duque de Saxony Meiningen, 1826 – 1914*, reconhecido por ter estabelecido a função e a profissão de diretor, também o “teatro de diretor”. O diretor deve visualizar a peça inteira, dá-la uma unidade, expressar o que ele chama de “a alma da peça”, professar disciplina, organizar o processo de produção.

*Konstantin Stanislavski: 1863 – 1938*

“Ninguém deve produzir um espetáculo sem antes encontrar a ideia norteadora.” (COLE; CHINOY, 1963). O movimento do teatro realista naturalista transformou o diretor na figura central de criação e re-examinação da arte teatral. É o diretor quem trouxe a ideia de arte teatral.

Os visionários da encenação e arte teatral: *Appia, Craig, Meyerhold, Copeau, Piscator, Brecht...* Se os “realistas” descobriram o diretor como necessidade, os “rebeldes” proclamaram-no o “Messias” de uma nova síntese teatral.

*Adolphe Appia, 1862 - 1928*

“Como nós podemos viver a arte ao invés de contemplar a arte?” (COLE; CHINOY, 1963).

Appia transformou o teatro em uma “união suprema de todas as artes”. “O diretor deve ser como um condutor, seu efeito deve ser magnético, como o de um condutor.” (COLE; CHINOY, 1963).

*Gordon Craig, 1872 - 1966*

Craig encorajou experimentação e pesquisa.

A arte do teatro não é a performance do ator e nem uma peça, nem uma cena nem uma dança, ela consiste em todos esses elementos... O teatro do futuro será um teatro de visões, não um teatro de declarações e epigramas... uma arte que fala menos e mostra mais que todas as outras artes; uma arte que é simples de entender a todos, através de seus sentidos e emoções, uma arte que é nascida do movimento, movimento que é o real símbolo da vida (COLE; CHINOY, 1963).

### **Jacques Copeau (1879 – 1949)**

A estrutura física do teatro pode elevar e reforçar a estrutura intelectual da peça. Copeau teve o “primeiro teatro moderno” construído como:

- um espaço arquitetônico original e permanente
- um palco vazio como um espaço de peças
- espaço do palco deve estar em relação direta como o público: ele removeu o corredor de luzes e o proscênio
- teatro só pode permanecer vivo se continuar na sala em um permanente processo de pesquisa

### **O diretor teatral tem sido nomeado ao longo do tempo:**

Jardineiro de espíritos, médico de sentimentos/sensações, sapa-teiro de situações, rei do teatro e servente do palco, pedra-de-toque do público, alquimista teatral, etc.

## **REFERÊNCIAS**

COLE, Toby; CHINOY, Helen. **Directors on directing**. Paperback CLV: New York, 1963.

# Defining the stage director and teaching theater directing<sup>1</sup>

Irina Niculescu

Professional Training Commission of UNIMA (USA/Romania)



**Figure 1** - *Faustina*. Original play, scenario and staging: Compagnie Kattas (Norway). Photo: Tormod Lindgren.

---



**Figure 2** - *The Foal*. Carte Blanche Geneve. Compagnie Irina Niculescu. Photo: Sabine Barde.



**Figure 3** - *The Firebird*. Targoviste, Romania, 2017. Director: Irina Niculescu. Photo: Maria Stefanescu.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019091>

**Abstract:** A provocation reflecting on puppet theatre directing, the director's tools, teaching and training philosophy.

**Keywords:** Theatre directing. Puppetry. Teaching. Creative process.

### **The theatrical context; my roots**

I believe that theatre training including director's training in contemporary puppetry has to evolve in order to be able to respond to the artists' needs and give them the tools and the guidance to accomplish the theatre they want to create. I am a theatre director. I tell stories about the human soul. My shows express and share with the public my reflections on life; my joy, my questioning, my fears and utopias. I invite poets, writers, painters and sculptors to accompany me in these adventures. For me, the puppet has a tragi-comic essence, because it is always linked to the visible or invisible hands and body of the manipulator. It is a metaphor for the human condition. The act of manipulation and the interdependence of the puppeteer and the puppet contribute to the double effect of innocence and irreverence that the puppet exerts on us with so much charm. The puppet has an extraordinary power of evocation. It exists on the fragile border between the animate and the inanimate. It leads us into a fiction that becomes more real than reality.

### **Create, teach**

As a young director, I explored in depth the essence of different types of puppets and their specific dramaturgy. I sought to discover what makes the charm of the puppet, its mystery and strength, and what is the connection between each genre of Puppet Theater and

its privileged dramatic territory. My theatrical adventure began in the mid-seventies.

I belong to the generation of creators who brought the puppet out of the castelet and placed it in the open space next to the puppeteer. This change has been essential in the theater revival; it generated an exuberant creative energy. Another approach to the design of the space and subsequently, of lighting, another look at the ratio of proportions. Raw material and building materials have been rediscovered and chosen for their dramatic potential. The relationship between the puppet and the puppeteer became suddenly a bearer of new meanings that had to be defined. Artists started to explore new theatrical possibilities playing with expressive objects, materials, and shapes. This creative breath stimulated the imagination and enriched the means of expression. Another approach to writing for theatre, another look at staging, and performing multiplied the dramaturgical forms.

To cope with the new demands, the directors changed the status of the puppeteer, who became an open stage performer mastering multiple skills such as acting, dance, and music, a variety of traditional techniques as well as the ability to invent new puppets, new techniques and technologies. *A unique professional training method has never really existed.* It has been the director who influenced the changes in puppetry training because he/she needed performers, designers, writers, and the technical support capable to help accomplish his/her vision. I will mention only a few of the directors who contributed to open the borders of puppet theatre and influenced several generations of artists: *Yves Joly*, French artist who was a great poet and innovator of puppet theatre, maybe the first artist who used hands and objects as characters, *Philippe Genty*, another French artist who started with puppet cabaret shows and later changed completely his poetic perspective combining a diversity of puppetry forms with dancers and brute materials; in his work the image became the main significant element; *Henk Boerwinkel*, with his miniature puppets and existential reveries, **Josef Krofta**

whose philosophical thinking and playfulness led him to explore in depth the relation between the puppet and the puppeteer giving it a significant role; he used space as a metaphor and he was an inspiring and provoking director; *Peter Schumann* who used the poetry of brute materials, reinvented thematic pageantry, and whose *Bread and Puppet Circus* gathered in one weekend over twenty thousand people; *Ilka Schönbein*, who is diving into the deepest waters of human existence and whose images are unique. And many other artists you certainly know, who nourished each other's work and marked our imaginary profoundly.

### **The status of the puppet**

In the midst of this tumult the puppet also underwent many changes of status and appearance. It moved from the figurative representations to objects of utilitarian inspiration, to various materials chosen for their theatrical qualities, to hand held masks combined with the body, to mention only a few forms.

In 2008, at my first meeting with the students of the Contemporary Puppet Theater Training Program at the University of Quebec in Montreal (DESS), a student asked me “what are ‘puppets’ and ‘puppetry’ nowadays?”. An essential question, because it pointed to the multitude of contemporary forms, produced by an overflowing, almost obsessive inventiveness, that sometimes forgets the quality of the puppet as metaphor and it deprives it of its substance. I was surprised by the relevance of this question. Of course, a single definition is not possible. So, I answered her what puppets and Puppet Theater meant to me.

### **International meetings on training in the arts of puppetry**

This question along with questions related to the diversity of the training structures – long term, short term, formal and alternative - inspired the idea of organizing together with the UNIMA Training commission, a series of international meetings on training



in the arts of puppetry, in order to address them with colleagues from different countries and cultural regions of the world.

### **No sooner said than done!**

After discussing the definition of “puppet” and “puppetry” in 2015, the pedagogy and the links between traditional and contemporary puppet theater in 2017, the third international meeting, will try to examine different aspects of the current notion of directing:

- How to define the director? Because its functions differ and are not definitive.
- How to teach staging? What staging? For what kind of theater?
- What could be the appropriate pedagogy for a constantly evolving puppet theater? It should be known that today the puppet is born of a profusion of contemporary forms, produced with an overflowing inventiveness: how should we approach staging and how teach it?

### **Is “puppet theatre directing” a special category of theatre directing?**

I don't think so!!! The theatre director is a conceptual artist: an architect and a poet. Our work is to build live performances, which express important ideas about life, about us, and our world. We are all seeking the secret and mysterious forces that rule theater. We are always drawn by two forces: inspiration and mastery. Our means of expression are not different from actors' theatre; if we use puppets, shadow puppetry, masks or animated objects, we have to give them a theatrical identity and dramaturgical function. We always need an important story to tell. *Adolphe Appia* laid the foundations of modern theatre practice in the first part of the 20th century. He stated that the director must work experimentally and as much as he can, he must play with his scenic materials (COLE; CHINOY, 1963).



**Figure 4** - Irina Niculescu. Conference: *Defining the stage director and teaching theater directing*. 3rd PRO-VOCATION, 2019, UDESC. Photo: Jerusa Mary.

I studied directing at the Academy of Theatre Arts in Prague D.A.M.U - at the Department of Puppetry called today “Puppetry and Alternative Theatre”. Our curriculum was the curriculum of theatre directing. Puppetry came on top of the studies of dramaturgy, theatre aesthetics, history, fine arts, music, acting, improvisation, mask theatre and so on. It was an intensive four-year program, an in-depth program, which I consider still valuable. But that program was not covering all the contemporary needs and expectations of the young directors and designers. It was marked by rules and patterns. As students, some of us had other visions about working with the actors puppeteers and we had different ways to start a creative process. Nevertheless, it was a time to accumulate knowledge and learn about ourselves. I experimented extensively with my colleagues.

Going home I founded an experimental laboratory in Tandarica Theatre in Bucharest. This is where I invented myself as a director.

### **What does a theatre director need to know in order to use puppets as an important means of expression?**

One of the most important jobs is to explore the theatrical essence of each type of puppet, both traditional and contemporary, its dynamics, the impact of the ratio between the puppet and the human being, and the dramatic potential in its relationship with the space. To discover the unique emotional effect of each kind of puppet on the public.

To unleash the puppet's dramatic strength and let it surprise the spectators.

### **Professional training**

The diversity of artistic concepts determined the necessity of a variety of training formats: university programs with diplomas, independent theater schools, workshops, master classes, and training within theater companies. Each type of training points to a particular vision of theater, a certain conception of puppetry and Puppet Theater and corresponds to a certain philosophy of education.

What are the objectives of the different types of training programs? Whom do we want to teach? What are the challenges of the current programs, our successes and failures, our doubts, our questioning? How do we define puppetry and Puppet Theater today?

As artists, we may address these questions through the act of making theatre.

As pedagogues we have to formulate clear answers, which enable us to have a clear teaching philosophy and methodology. Of course, in theatre the answers cannot be definitive. Theatre, like the other arts, is in permanently evolving, in an intimate relation with the social, economic, and philosophical movements of the times.

### **Does the theatre director have tools he can transmit?**

Definitely. But he has to have a clear vision of what he wants to transmit, to whom, how, for what goal, and to be open to adapt

to the students while he is still guiding them.

Early in my theatre journey I was invited to teach directing and performing in puppet theatre. First as an assistant professor at the Institute of Theatre and Cinematographic Arts (IATC, today The National University of Theatre and cinematographic Arts/U.N.A.T.C.), where I worked for four years. Later on I created syllabi and taught in many countries of Europe, USA, Canada, Argentina, Taiwan, India...in universities, theatre schools, alternative programs, and workshops. When I started teaching, I already had my own experience in different creative processes and I believed in the importance of this diversity.

I consider myself more of a “thinking educator” than a pedagogue. Why? My main goal is to work on the development of the concept of staging. It is less a matter of teaching a truth than of transmitting the means to affirm one. The important thing is to introduce students to the means that will enable them to express their subjectivity through theatre. Of course, I formulated my personal teaching philosophy and way of transmitting the director’s tools. But I base my teaching on the movement and not on the stability of values. I combine training and creation. In addition to the indispensable technical approach, I propose a perspective of self-realization, a way of being. But this process remains unacknowledged and the pupil continues to form himself by decoding it, which takes time. Without the support of authoritarian values, I invite the students to find and build their own way step by step.

Though I wouldn’t call it a method, because I am adapting it to each new group of students, their past experience and their search. Each group is a new challenge.

If Stanislavski was saying in the beginning of the 20th century: “there is no stage director who can produce a piece without first finding the directing idea” (COLE; CHINOY, 1963), this statement expresses only one small part of the broad diversity of creative processes of today. Theater must provide a philosophical reflection of the world, create a collective moment of entertainment,

reflection and celebration; it must gather people in a specific event, where there is magic.

What kind of stage director training are we planning for the future?

What training philosophy/philosophies while teaching stage directing for a theatre addressing the contemporary public for whom the “digital magic” is a common toy?

What is the director’s tool box in contemporary theatre?

Is the search for meaning one of the tools?

How do we transmit the tools?

What techniques to teach? What media?

Why puppets if puppets at all?

What are the challenges we face today while teaching directing?

All these and more are questions I would like and hope to debate together with the friends and colleagues at the conference during the six days in Florianopolis.



**Figure 5** - *Faustina*. Original play, scenario and staging: Compagnie Kattas, Norway. Photo: Tormod Lindgren.

**ADDENDUM: Brief incursion in the history of staging**

What is a stage director? Historians say that his role appeared by necessity and changed along the time.

In **1550**, *Leone de Sommi* (1525 – 1590), most remembered for having written the first ever treatise on the art of stage direction, which defines a precise methodology of play production, from the selection of a text through its performance. This work, entitled *Four Dialogues on Scenic Representation* (*Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*)

- the actors must follow the director's indications
- actor's play: truthfulness
- costumes: historical fidelity (accuracy)
- lighting: first suggestions of "psychological" atmosphere

*1750 - 1850 The director becomes an autocrat*

- the priority of the show and acting before the text
- organized rehearsals
- organized groups of actors
- creative contribution made by the person in charge of the production

The actors and the writers take care of the staging.

Some famous names: David Garrick, Goethe (The Theater of the Weimar Court), John Philips Kemble, Charles Kean, Friedrich Schröder, Samuel Phelps, Konrad Elk

*The Duke of Saxony Meiningen, 1826 – 1914*, considered to have established the function and the profession of director established also the "director's theatre". The director must visualize the entire piece, give it a unity, express what he calls "the soul of the piece", profess discipline, organize the process of production.

*Konstantin Stanislavski: 1863 – 1938*

The movement of realistic naturalistic theater has transformed the director into a central figure in the creation and re-examination of theatrical art. It is the director who brought the idea of theater art. The visionaries of theatrical art and staging: *Appia, Craig, Meyerhold, Copeau, Piscator, Brecht...* If the "realists" have discovered

the director as a necessity, the “rebels” have proclaimed him the “Messiah” of a new theatrical synthesis.

*Adolphe Appia, 1862 - 1928*

“How can we live art instead of contemplating art?” (COLE; CHINOY, 1963)

Appia has transformed theater into a “supreme union of all the arts”. “The director must be like a conductor, his effect must be magnetic, like that of a conductor.” (COLE; CHINOY, 1963).

*Gordon Craig, 1872 - 1966*

Craig encouraged experimentation and research.

The art of theater is neither the performance of the actor nor a play, nor a scene nor a dance, it consists of all these elements. The theater of the future will be a theater of visions, not a theater of declarations and epigrams ... an art that says less and shows more than all the other arts; an art that is simple to understand for all, through their senses and feelings, an art that is born of movement, movement that is the very symbol of life (COLE; CHINOY, 1963).

### **Jacques Copeau (1879 – 1949)**

The physical structure of the theater can elevate and enhance the intellectual structure of the play. Copeau had “the first modern theater” built as:

- a unique and permanent architectural space
- a bare stage as a place of play
- the space of the stage has to be in direct relation with the public: he removed the ramp of lights and the proscenium
- Theater can stay alive only if it remains in the studio in a permanent research process.

### **The theatre director has been named along the time:**

Gardener of spirits, doctor of feelings/sensations, cobbler of situations, king of the theatre and servant of the stage, touchstone of the public, theatre alchemist, etc.

## REFERENCES

COLE, Toby; CHINOY, Helen. **Directors on Directing**. Paperback  
CLV: New York, 1963.



# Por que ensinar a encenação de marionetes?

**Marthe Adam**

Université du Québec à Montréal (Canadá)

Tradução: Marina Albuquerque<sup>1</sup>



**Figura 1** - Espetáculo *Une histoire dont le héros est un chameau et dont le sujet est la vie* (2014), Jean-Rock Gaudreault. *Théâtre Les Amis de Chiffons*. Direção: Marthe Adam. Foto: Alexandre Nadeau

---

<sup>1</sup> Mestre em Linguística Aplicada pela UFRJ e membro do Programa de Estudos em Representações da Antiguidade – PROAERA



**Figura 2** - Espetáculo *Ubu Roi* (2000), de Alfred Jarry. Exercício de estudantes de artes dramáticas. Escola Superior de Teatro. Direção: Marthe Adam. Foto: Marthe Adam (Arquivo).



**Figura 3** - Espetáculo *Rosépine* (2012), de Daniel Danis, *Théâtre Les Amis de Chiffons*. Direção: Marthe Adam. Foto: Alexandre Nadeau.

**Resumo:** O que uma formação em encenação pode trazer para os bonequeiros? Esta conferência tenta delinear brevemente o território dos bonecos em 2019, enquanto oferece algumas definições sobre o diretor e alguns fundamentos nos quais ele se baseia: o papel do diretor, leis estéticas e filosóficas do teatro de bonecos, a presença do bonequeiro no palco, a relação com o texto, o cenário, o sujeito, a forma e o gesto. E, finalmente, no centro do treinamento, o desenvolvimento de uma obra e da dramaturgia.

**Palavras-chave:** Teatro de Bonecos. Encenação. Pedagogia.

**Abstract:** This conference attempts to briefly outline the territory of the puppetry in 2019, while offering some definitions of the director and of the foundations on which he relies in order to create: the role of the director, aesthetic and philosophical laws of puppetry, the stage presence of the puppeteer, the relation to the text, the scenario, the subject, the form and the gesture. And finally, at the heart of training, the development of a theatre work and the dramaturgy.

**Keywords:** Puppet Theatre. Staging. Pedagogy

É possível que, em minha conferência, eu retome afirmações evocadas há muitos anos por teóricos e pessoas que trabalham com marionetes, e é possível que eu refaça questões frequentemente colocadas em nossas reflexões comuns. As poucas definições que apresento, neste texto, da encenação e de seu ensino, refletirão da mesma forma, e assim espero, as preocupações que se repetem anos a fio entre os pedagogos da arte, como eu. Então, por que ensinar, portanto, a encenação? Por que insistir para que os cursos e/ou uma formação em encenação sejam inseridos em nossas formações, breves ou longas?

Sem querer simplificar em demasia, as primeiras razões – inicialmente espontâneas, e mais bem pensadas em seguida – que me levaram a implementar cursos de encenação no programa de formação que criei são as seguintes:

- Permitir aos estudantes se beneficiar de um território de experimentação, de exploração: experimentar a composição de um espetáculo a partir de todos os seus componentes.
- Aprender a escolher, pois criar é também escolher, isto é, exercer seu julgamento, fazer comparações entre diversos elementos da arte, fazer uso do seu gosto, definir sua própria visão e definir-se a si mesmo enquanto artista.
- Aprender a ser: Quem eu sou? Quais são minhas influências? Como trabalho? O que eu conheço? Onde estão minhas falhas? Sou um encenador?
- Aprender a coordenar: organizar elementos separados, combinar ações, fazer relações entre as palavras e os outros elementos do espetáculo, com vistas à constituição de um conjunto coerente.
- Aprender a coerência: compreender e exprimir a lógica interna, externa, no encontro entre a forma e o conteúdo.
- Aprender a trabalhar em equipe, com ou sem dramaturgo.
- Aprender a dizer: O que me interessa? Como dizê-lo? Como dar-lhe forma? Enunciar e articular.
- Divertir-se ao criar, imaginar, fazer, tentar.

Hoje, minha intervenção consiste também em colocar diversas questões, assim como deixá-los a par das ideias que precederam a criação do programa de estudos que concebi e dirigi. Não sendo uma teórica, mas, sobretudo, uma artista que reflete, transmito-lhes desordenadamente uma série de reflexões pessoais.

Cito, inicialmente, Pierre Bourdieu, em sua obra *A distinção*:

[...] o ensino racional da arte proporciona substitutos à experiência direta, oferece atalhos ao longo trajeto da familiarização, torna possíveis práticas que são o produto do conceito e da regra, em vez de surgir da pretensa espontaneidade do gosto, oferecendo assim um recurso a quem espera recuperar o tempo perdido. (BOURDIEU, 2017).

Apesar e para, além disso, muitos encenadores aclamados nunca receberam uma formação completa, mas, no máximo, fizeram estágios observando os grandes mestres. Isso não é suficiente? Como é possível que se encontre mais autodidatas nesta profissão do que entre os intérpretes? Alguns fazem *masterclasses* onde são observadores da abordagem do mestre, outros devoram o teatro por anos e aplicam assim sua visão de composição cênica.

### Uma definição sucinta de encenador

O encenador, autor cênico de uma obra artística, é um criador num território imenso, que contrata e dirige os atores, oferece uma leitura do texto, concebe e ordena a vida cênica das obras – que, frequentemente, ele próprio escolhe – em colaboração com os fabricantes e *designers* das marionetes, os cenógrafos, *designers* de som e de iluminação, e os outros artesãos de um espetáculo. No teatro visual, nos espetáculos de circo, nas manifestações performáticas que incluem a marionete, o objeto, a presença ou não do bonequeiro, do dançarino, do “intérprete”, o papel do encenador permanece praticamente o mesmo. Muitos rejeitam atualmente uma definição de encenador em que ele é descrito como sendo um “soberano do palco com um poder imenso”, termo que foi, portanto, substituído pela expressão “autor cênico” e “artista num território imenso”. Frequentemente, a função do encenador é definida por um papel hierárquico. De minha parte, adoto uma posição diferente. Nas artes cênicas, é o encenador que olha, dirige, propõe uma visão, uma abordagem do trabalho coletivo, sem que haja necessariamente uma questão de hierarquia.

Dito isso, gosto bastante da palavra “território”, pois cada concepção representa um espaço e contribui para criar um universo que deveria ser coerente. Martine Beaulne, uma encenadora quebequense utiliza o termo *passeur* para descrever o papel do encenador: **uma pessoa que transmite e propaga uma obra e que pode criá-la**, alguém que faz a ponte, que abre a passagem, que inspira, que estimula, que estrutura, que compõe, que cria.

## O território da encenação

Vocês perceberão, no título da minha intervenção, que não pronunciei o termo **teatro de marionetes**, visto que já há muitos anos a variedade de práticas tornou-se vasta e múltipla, e que ela agrupa igualmente as artes visuais, midiáticas, tecnológicas, virtuais, as artes do movimento e da dança, e mesmo as artes circenses, artes essas em que aparecem cada vez mais a marionetização de personagens, como diz *Cécile Bocianowski*, da *Université Libre de Bruxelles*:

[...] as personagens e os intérpretes são marionetizados pelo gesto e pela ação representados. Escritores, encenadores, produtores de teatro, de performances, de instalações de todos os gêneros, se inspiram na estética das figuras articuladas que são as marionetes, das figuras burlescas de bonecos, das figuras com forma humana dos manequins, dos espantalhos e outros autômatos, (outros objetos), fantoches, máquinas e robôs. (BOCIANOWSKI, 2016)

São essas as artes que se tornam materiais da encenação. Essa constatação sobre a formação em artes de marionete também foi feita em contato com as aspirações de meus estudantes na *Université du Québec*, em Montreal, assim como junto de artistas das últimas gerações cujas invenções artísticas contribuem para reinventar esse gênero.

Deveríamos considerar, no ensino de encenação, essas novas inserções da marionete em outras artes? Além disso, como ensinar a encenação dentro de um currículo que deixa apenas 200 horas dedicadas a este ensino fundamental? O que se pode ensinar a um artista tão polivalente quanto um bonequeiro em formação, e qual é a sua utilidade? Há exercícios práticos? De observação? É necessário ser encenador para ensinar essa disciplina? Como inserir a formação de encenador num programa de estudos em que se quer abordar todas as disciplinas fundadoras da arte da marionete? Ensinar a encenação ou formar encenadores? E, finalmente, o que se

ensina? O encenador é formado em função de modelos existentes ou é encorajado a contestar, inclusive a encenação propriamente dita, que alguns, nesta época de hibridização e novas tecnologias, consideram obsoleta? Estamos, já há muitos anos, numa era em que as disciplinas e as formas artísticas se cruzam e entrecruzam, em que se inventam abordagens e metodologias inusitadas; como conciliar tudo isso no ensino da encenação?

### **Leis estéticas e filosóficas**

Interessava-me, quando criei o diploma de estudos especializados, apresentar e explicar aos estudantes aquilo que é específico da marionete, o que a distingue de todas as outras formas de arte cênica. O que Roger-Daniel Bensky (BENSKY, 2000) definiu, por exemplo, como leis filosóficas e estéticas me parece hoje um fundamento das escolhas de encenação. As especificidades da marionete permanecem (apesar das formas que podem tomar os espetáculos) as mesmas de quando foram analisadas e transmitidas, dentre outros, por Bensky. Gostaria de invocá-las brevemente, pois, para mim, elas representam ainda hoje um fundamento, uma base essencial das artes da marionete. Parece-me que as premissas de um ensino de encenação consistem em evocar leis estéticas e filosóficas da marionete.

#### *1. O viés simbólico*

Permito-me citar André-Charles Gervais: “O jogo da marionete se situa na ilusão. Ela exige dos espectadores uma potência criadora, uma capacidade de transposição, de transfiguração.” (GERVAIS apud BENSKY, 2000, p. 26) Sobre essa declaração, conclui Bensky: “Transfigurar a realidade; esta hipótese é dupla: por um lado, é o ser que é transfigurado por sua representação no objeto; por outro lado, é o próprio objeto que se transfigura representando o ser.” (BENSKY, 2000, p.27) E, novamente, Bensky cita Gervais: “O paradoxo do bonequeiro está na tensão que ele deve se impor de ser realista com um boneco que, por sua compleição e pré-concepção

estética, transpõe imediatamente este realismo em signos e símbolos.” (GERVAIS apud BENSKY, 2000, p. 27).

O viés simbólico se opõe de forma inerente a tentativas de ser realista. Lembremo-nos de que aquilo que é específico da marionete o é também por causa de considerações e qualidades puramente físicas que a caracterizam: o que há que mais poético do que assistir ao espetáculo de uma marionete que tem o crânio aberto para se estudar o cérebro, o que há de mais antirrealista do que ver um objeto despojar-se de seu coração para oferecê-lo a alguém?

### *2. O espaço da marionete*

Em resumo, “a lei espacial da marionete é aquela de uma arte liberta de toda verossimilhança na representação do espaço teatral [...] suscetível de levar o espectador a uma transformação radical de sua visão do real [...]” (BENSKY, 2000, p.33). A cenografia das marionetes reconhece estas particularidades e compõe juntamente com elas. E, num sentido mais pedagógico, o espaço de manipulação da marionete se adapta à presença do corpo do bonequeiro e ao problema de verossimilhança física da encenação.

### *3. A ação*

Segundo Bensky, os meios da marionete “são exclusivamente aqueles de uma visão poética e intuitiva da realidade. É por isso que a ação no campo da marionete [...] tem sua fonte na representação de uma situação simples, ou mesmo na sucessão rápida de várias situações simples” (BENSKY, 2000, p.35). Espero não trair aqui o pensamento de Bensky ao esquematizar em demasia sua análise.

### *4. A interpretação dramática*

Esta que, a meu ver, comporta em primeiro lugar:

#### *A presença em cena*

A inserção da encenação num programa de estudos de marionetes também me interessou pelo viés da interpretação do bonequeiro, dentre outros, no momento em que comecei a fazer perguntas sobre o que cha-



mamos de presença em cena e a maneira de torná-la visível (conforme a expressão consagrada) mesmo nas manifestações mais sutis. A presença em cena que, a meu ver, é um dos elementos essenciais da escrita de um espetáculo. Os vários níveis de presença: quais são as relações espaciais, físicas e dramáticas que o bonequeiro terá com a marionete?

No cerne da formação do bonequeiro, e no centro de seu trabalho de intérprete, há a dramaturgia. Pode-se definir a dramaturgia como *o desenvolvimento de uma história, escrita ou não, ou de elementos sob uma forma que pode ser encenada*. Trata-se, principalmente, de interrogar as relações entre o intérprete e a dramaturgia, porque, precisamente, não é evidente que se deva fazer de um ator, do bonequeiro, um pensador da dramaturgia. A importância de contar, de construir uma história, seja qual for a escolha das formas, está no primeiro plano das preocupações pedagógicas de uma formação. Os questionamentos ligados à coerência e ao sentido das escolhas artísticas são intrinsecamente os mesmos da encenação. O sentido de uma cenografia a partir da escolha dos materiais, das formas e das cores, as relações com o texto, com os espectadores, com os corpos dos bonequeiros e com o lugar que ocupam no espaço, fazem parte das interrogações basilares ligadas à concepção de um espetáculo. E é o mesmo com a encenação da marionete; as atitudes desta, seu ritmo, suas ações, seu gestual fazem parte da criação de uma personagem e sua dramaturgia. Com a marionete, a ação e o material são elementos muito importantes. A dramaturgia nasce muito do palco e da escrita que se faz continuamente: uma imagem leva a outra. Contudo, há sinais que por vezes depreendem algo mais forte do que as palavras. A marionete está inserida na ação, e o trabalho consiste frequentemente em pôr em paralelo a imagem e as palavras. As escolhas técnicas são também determinantes. Para além da aparência da marionete, a seleção de sua técnica de manipulação, de sua escala e do seu material influenciam desde o início a encenação e a dramaturgia. Por outro lado, os princípios da encenação com a marionete permanecem os mesmos. Os atores-bonequeiros são eles próprios dramaturgos. Seu trabalho de

aprendizagem é acompanhado de uma reflexão artística constante sobre a relação “forma – conteúdo”. Como posicionar seu corpo em relação ao da marionete e em relação ao público? Qual ritmo adotar em relação ao da marionete? Como acompanhar a marionete em seus deslocamentos? Para onde olhar? Estas questões estão diretamente ligadas àquelas que se colocam sobre os papéis do bonequeiro na presença de uma marionete. E como dirigir, orientar o olhar do espectador? Elas estão também ligadas a uma parte do trabalho que o encenador realiza. São duplicatas um do outro, estão em simbiose um com o outro, ou um está simplesmente a serviço do outro? E como o diz Claire Heggen do *Théâtre du Mouvement*, de Paris: “O que o objeto me ensina? O que ele me faz fazer? O que eu faço dele? Com ele? Quem manipula quem? Por quê? Por quem?”. São questões basilares quando se trata de abordar esta faceta da encenação. A faculdade de transfigurar a realidade, a evocação poética são elementos essenciais da dramaturgia no teatro de marionetes e do trabalho do intérprete.

*A relação com o texto, o roteiro, a proposta, a forma, o gesto*

A inserção da encenação no programa de formação que criei também me interpelou pela dificuldade que vários artistas têm de transpor o texto, a proposta, a ideia formal ou poética à forma marionética. Pode-se inicialmente fazer a seguinte pergunta: A marionete, qual marionete? E ainda, que importância tem a “noção” do texto nas criações atuais? É preciso justificar a presença das marionetes...

*E, mais uma vez, no cerne da formação, a dramaturgia*

Ela estabelece uma estrutura mais ou menos implicitamente à obra na representação. O trabalho de um conselheiro dramaturgico ou autor dramático no teatro atual pode geralmente ser considerado como a elaboração de uma obra, mais do que sua simples escrita, ou o acompanhamento do trabalho de reflexão preliminar ao lado de um encenador. Os questionamentos ligados à coerência e ao sentido das escolhas artísticas são intrinsecamente os mesmos que os da encenação.

Martine Beaulne percebeu que a relação do bonequeiro com os outros elementos cênicos, com o texto e com a marionete corresponde a uma construção matemática, a uma composição, uma organização que faz de maneira que tudo contribua para amplificar a presença do bonequeiro e a sublimá-la. De fato, o encenador se apropria de uma obra, ou a inventa, mas para transmiti-la, para fazer com que ela atravesse os atores e vá até os espectadores. À questão “é realmente necessário passar por uma escola para encenar?” não possui resposta, pois não há respostas absolutas na arte. Todos os caminhos são possíveis, e é importante que assim permaneçam.

Acredito que um programa de encenação se articule em torno das necessidades e da pesquisa específica de seus estudantes. Isso permite aperfeiçoar o caminho, aguçar o olhar, refletir sobre as suas possibilidades cênicas e estéticas, e escolher os meios mais adequados para explorá-las. Sem um método único, sem ciência inerente, mas com todas as ferramentas necessárias para determinar a abordagem mais pertinente para dar sentido ao fôlego que anima o aprendiz. Ao colocar em jogo certezas, desejos e fogos interiores, que devem estar no cerne do percurso do encenador, permite-se assim a expressão do gesto artístico e a incorporação de uma visão pessoal.

## REFERÊNCIAS

BENSKY, Roger-Daniel. **Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette**. 2a. edição. Paris: Nizet, 2000 [1971].

BOCIANOWSKI, Cécile. **La marionnettisation des personnages dans le théâtre francophone et polonais du vingtième siècle**. 2016. Disponível em: <https://studylibfr.com/doc/2615819/cécile-bocianowski-la-marionnettisation-des>

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. 2ª edição. Porto Alegre: Zouk, 2017 [1979]. p. 66.

# Pourquoi enseigner la mise en scène de la marionnette?

**Marthe Adam**

Université du Québec à Montréal (Canada)



**Figure 1** - Spectacle *Une histoire dont le héros est un chameau et dont le sujet est la vie* (2014), d'après Jean-Rock Gaudreault, *Théâtre Les Amis de Chiffons*. Direction: Marthe Adam. Photo: Alexandre Nadeau.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019116>

**Résumé:** Qu'est-ce qu'une formation à la mise-en-scène peut apporter aux marionnettistes? Cette conférence tente de délimiter brièvement le territoire des marionnettes en 2019, tout en offrant quelques définitions du metteur-en-scène et quelques fondements sur lesquels il est basé: son rôle, les lois esthétiques et philosophiques du théâtre de marionnettes, la présence du marionnettiste dans la scène, la relation avec le texte, le décor, le sujet, la forme et le geste. Et enfin, au centre de la formation, le développement d'une œuvre et de la dramaturgie.

**Mots-clés:** Théâtre des marionnettes. Mise-en-scène. Pédagogie.

**Abstract:** This conference attempts to briefly outline the territory of the puppetry in 2019, while offering some definitions of the director and of the foundations on which he relies in order to create: the role of the director, aesthetic and philosophical laws of puppetry, the stage presence of the puppeteer, the relation to the text, the scenario, the subject, the form and the gesture. And finally, at the heart of training, the development of a theatre work and the dramaturgy.

**Keywords:** Puppet Theatre. Staging. Pedagogy.

Il est possible que, dans ma conférence, je ressasse des propos évoqués depuis de nombreuses années par les théoriciens et praticiens de la marionnette, il est possible que je repose des questions souvent mentionnées dans nos réflexions communes. Les quelques définitions que je donne, dans ce texte, de la mise en scène et de son enseignement reflèteront tout de même, et je l'espère, des préoccupations qui se répètent au fil des années chez les pédagogues de l'art tels que moi. Alors pourquoi donc enseigner la mise en scène? Pourquoi donc insister pour que des cours et/ou une formation en mise en scène s'insèrent dans nos formations courtes ou longues?

Sans vouloir simplifier à outrance, les premières raisons spontanées au début, et plus réfléchies par la suite, qui m'ont poussée à instaurer des cours de mise en scène au programme de formation que j'ai créé sont les suivantes:

- Permettre aux étudiants de bénéficier d'un territoire d'expérimentation, d'exploration: expérimenter la composition d'un spectacle à partir de toute ses composantes.
- Apprendre à choisir car créer c'est aussi choisir, c'est à dire exercer son jugement, faire des comparaisons entre plusieurs éléments de l'art, user de son goût, définir sa propre vision et se déterminer soi-même en tant qu'artiste.
- Apprendre à être: qui suis-je? Quelles sont mes influences? Comment est-ce que je travaille? Qu'est-ce que je connais? Où sont mes failles? Suis-je un metteur en scène?
- Apprendre à coordonner: ordonner des éléments séparés, combiner des actions, faire des liens entre les mots et les autres éléments du spectacle en vue de constituer un ensemble cohérent.
- Apprendre la cohérence: Comprendre et exprimer la logique interne, externe dans la rencontre entre forme et propos.
- Apprendre à travailler en équipe, avec ou sans dramaturge.
- Apprendre à dire: Qu'est-ce qui m'intéresse? Comment le dire? Comment le mettre en forme? Énoncer et articuler.
- S'amuser à créer, à imaginer, à faire, à essayer.

Aujourd'hui, mon intervention consiste aussi à poser de nombreuses questions ainsi qu'à vous faire part des pensées qui ont précédé la création du programme d'études que j'ai conçu et dirigé. N'étant pas une théoricienne mais plutôt une artiste qui réfléchit, je vous livre, pêle-mêle, une série de réflexions personnelles.

Je cite d'abord Pierre Bourdieu dans son texte *La distinction*:

L'enseignement rationnel de l'art procure des substituts à l'expérience directe, il offre des raccourcis au long cheminement de la familiarisation, il rend possible des pratiques qui sont le produit du concept et de la règle au lieu de surgir de la prétendue spontanéité du goût, offrant ainsi un recours à ceux qui espèrent rattraper le temps perdu (BOURDIEU, 2017).

Malgré cela et par ailleurs, plusieurs metteurs en scène reconnus n'ont jamais reçu de formation complète, mais, au mieux, suivi des stages d'observation auprès de grands maîtres. Cela ne suffit-il pas? Comment se fait-il que l'on trouve davantage d'autodidactes dans ce métier que parmi celui des interprètes? Certains suivent des classes de maître où ils sont observateurs des approches de celui-ci, d'autres dévorent du théâtre pendant des années et exercent ainsi leurs sens de la composition scénique.

### **Une définition succincte du metteur en scène**

Le metteur en scène, auteur scénique d'un ouvrage artistique, est un créateur au territoire immense, qui engage et dirige les comédiens, offre une lecture du texte, conçoit et ordonne la vie scénique des œuvres - que, souvent, il choisit lui-même - en collaboration avec les fabricants et concepteurs des marionnettes, les scénographes, les concepteurs de son et de lumière, et les autres artisans d'un spectacle. Au théâtre visuel, aux spectacles de cirque, dans les manifestations performatives qui incluent la marionnette, l'objet, la présence du marionnettiste ou non, du danseur, du "joueur", le rôle du metteur en scène demeure à peu près le même. Plusieurs rejettent actuellement une définition du metteur en scène où il est décrit comme étant un "souverain de la scène au pouvoir immense", terme qui a donc été remplacé par l'expression "auteur scénique" et "artiste au territoire immense". Souvent, la fonction du metteur en scène est définie par un rôle hiérarchique. Pour ma part, j'adopte une position différente. Dans les arts de la scène, c'est le metteur en scène qui regarde, dirige, propose une vision, une approche au travail collectif, sans nécessairement qu'il soit question de hiérarchie.

Cela dit, j'aime bien le mot "territoire", car chaque conception représente un espace et contribue à créer un univers qui devrait être cohérent. Martine Beaulne, une metteuse en scène québécoise utilise le terme de *porteur* pour décrire le rôle du metteur en scène: **une personne qui fait connaître et propage une œuvre et qui**



**peut la créer**, une personne qui fait le pont, qui ouvre le passage, qui inspire, qui stimule, qui structure, qui compose, qui créée avec.

### **Le territoire de la mise en scène**

Vous remarquerez dans le titre de mon intervention, que je n'ai pas prononcé le terme de *théâtre de marionnettes* puisque depuis de nombreuses années, la variété des pratiques est devenue vaste et multiple et qu'elle regroupe aussi les arts visuels, médiatiques, technologiques, virtuels, les arts du mouvement et de la danse et même les arts du cirque, ces arts où apparaît de plus en plus la marionnettisation de personnages, ce que Cécile Bocianowski, de l'Université libre de Bruxelles dit:

Les personnages et interprètes sont marionnettisés par le geste et par l'action représentés. Auteurs, metteurs en scène, producteurs de théâtre, de performances, d'installations de tous genres, s'inspirent de l'esthétique des figures articulées que sont les marionnettes, des figures burlesques des pantins, des figures à forme humaine des mannequins, des épouvantails et autres automates, (autres objets), fantoches, machines et robots (BOCIANOWSKI, 2016).

Ces arts qui deviennent des matériaux de la mise en scène. Ce constat sur la formation aux arts de la marionnette s'est aussi fait au contact des aspirations de mes étudiants à l'Université du Québec à Montréal ainsi qu'auprès des artistes des dernières générations dont les inventions artistiques contribuent à réinventer le genre.

Devons-nous considérer ces nouvelles intégrations de la marionnette aux autres arts, dans l'enseignement de la mise en scène? De plus, comment enseigner la mise en scène dans le cadre d'un programme qui ne laisse que 200 heures à cet enseignement fondamental? Que peut-on enseigner à un artiste aussi polyvalent que le marionnettiste en devenir et quelle est l'utilité de cette formation? Y a-t-il des exercices pratiques? De l'observation? Faut-il être soi-même

metteur en scène pour enseigner cette discipline? Comment insérer la formation de metteur en scène dans un programme d'étude dans lequel on veut toucher toutes les disciplines fondatrices de l'art de la marionnette? Enseigner la mise en scène ou former des metteurs en scène? Et finalement qu'enseigne t'on? Le metteur en scène est-il formé en fonction de modèles existants ou est-il encouragé à les contester, y compris à contester la mise en scène elle-même, que certains, en cette époque d'hybridation et de nouvelles technologies, considèrent comme désuète? Nous sommes depuis de nombreuses années maintenant, dans une ère où se croisent et entrecroisent les disciplines et les formes artistiques, où s'inventent des approches et des façons de faire inusitées; comment concilier tout cela dans l'enseignement de la mise en scène?

### **Des lois esthétiques et philosophiques**

Il m'importait, lorsque j'ai créé le Diplôme d'études spécialisées, de faire connaître et comprendre aux étudiants ce qui est spécifique à la marionnette, ce qui la distingue de toute autre forme d'art scénique. Il me semblait essentiel d'initier les étudiants au langage unique de la marionnette. Ce que Roger-Daniel Bensky (BENSKY, 2000) a défini par exemple, comme des lois philosophiques et esthétiques m'apparaît maintenant comme un fondement des choix de mise en scène. Les spécificités de la marionnette demeurent, (malgré les formes que peuvent prendre les spectacles), les mêmes que lorsqu'elles ont été analysées et transmises, entre autres, par Bensky. Je tiens à les invoquer brièvement car pour moi, elles représentent encore aujourd'hui, un fondement, une assise essentielle des arts de la marionnette. Il me semble que les prémisses d'un enseignement de la mise en scène se doit d'évoquer les lois esthétiques et philosophiques de la marionnette.

#### *1. Le parti pris symbolique*

Je me permets de citer André-Charles Gervais (apud BENSKY,

2000, p.26-7): “Le jeu de la marionnette se situe dans l’illusion. Il exige des spectateurs une puissance créatrice, une faculté de transposition, de transfiguration”. Bensky conclut: “Transfigurer la réalité; cette hypothèse est double: d’une part, c’est l’être qui est transfiguré; d’autre part, c’est l’objet qui se transfigure lui-même en représentant l’être” (2000, p. 27). Et encore Gervais: “Le paradoxe du marionnettiste est dans la tension qu’il doit s’imposer d’être ‘réaliste’ avec une poupée qui, par sa conformation et son parti pris esthétique, transpose immédiatement ce réalisme en signes et en symboles” (GERVAIS, apud BENSKEY, 2000, p, 27). Le parti pris symboliste s’oppose en soi à des tentatives d’être réaliste. Rappelons-nous que ce qui est spécifique à la marionnette, l’est aussi à cause de considérations et de qualités purement physiques qui la caractérisent: Quoi de plus poétique que d’assister au spectacle d’une marionnette qui s’ouvre le crâne pour en étudier le cerveau, quoi de plus anti-réaliste que de voir un objet se dépouiller de son cœur pour l’offrir à quelqu’un.

### *2. L’espace de la marionnette*

En résumé, “la loi spatiale de la marionnette est celle d’un art libéré de toute vraisemblance dans la représentation de l’espace théâtral (...) susceptible d’amener le spectateur à une transformation radicale de sa vision du réel (...)” (BENSKEY, 2000, p.33-4). La scénographie pour les marionnettes reconnaît ces particularités et compose avec elles. Et dans un sens plus pédagogique, l’espace de manipulation de la marionnette s’adapte à la présence du corps du marionnettiste et au souci de vraisemblance physique du jeu.

### *3. L’action*

Selon Bensky, les moyens de la marionnette “sont exclusivement ceux d’une vision poétique et intuitive de la réalité. C’est pourquoi l’action chez la marionnette (...) a sa source unique dans la représentation d’une situation simple, ou bien, dans la succession rapide de plusieurs situations simples” (BENSKEY, 2000, p.35). J’espère

ne pas trahir ici la pensée de Bensky en schématisant à outrance sa pensée analytique.

#### 4. *L'interprétation dramatique* qui d'après moi comporte d'abord:

##### **La présence en scène**

L'intégration de la mise en scène dans un programme d'études en marionnettes m'a aussi intéressée par le biais du jeu du marionnettiste entre autres, le jour où j'ai commencé à poser des questions sur ce qu'on appelle la présence en scène et sur la manière de la rendre visible (selon l'expression consacrée) même dans ses manifestations les plus subtiles. La présence en scène qui selon moi est l'un des éléments essentiels de l'écriture d'un spectacle. Les divers degrés de présence: Quelles sont les relations spatiales, physiques et dramatiques qu'aura le marionnettiste avec la marionnette?

Au cœur de la formation du marionnettiste et au centre de son métier d'interprète, il y a la dramaturgie. On peut définir la dramaturgie comme *la mise en place d'une histoire, écrite ou non, ou d'éléments sous une forme qui peut être jouée*. Il s'agit d'abord d'interroger les rapports de l'interprète avec la dramaturgie parce que, précisément, il ne va pas de soi de faire de l'acteur, du marionnettiste, un penseur de la dramaturgie. L'importance de raconter, de construire une histoire, quel que soit le choix des formes, est à l'avant-plan des préoccupations pédagogiques d'une formation. Les questionnements liés à la cohérence et au sens des choix artistiques sont intrinsèquement les mêmes que ceux de la mise en scène. Le sens d'une scénographie à partir du choix des matériaux, des formes et des couleurs, les rapports au texte, aux spectateurs, aux corps des marionnettistes et à la place qu'ils occupent dans l'espace, font partie des interrogations de base liées à la conception d'un spectacle. Il en est de même du jeu avec la marionnette; les attitudes de celle-ci, son rythme, ses actions, sa gestuelle, font partie de la création d'un personnage et de sa dramaturgie. Avec la marionnette, l'action et la matière sont des éléments très importants. La

dramaturgie naît aussi beaucoup du plateau et de l'écriture qui se fait au fur et à mesure: une image en emporte une autre. Or, il y a des signes parfois qui dégagent quelque chose de plus fort que les mots. La marionnette est dans l'action et le travail consiste souvent à mettre en parallèle l'image et les mots. Les choix techniques sont aussi déterminants. Au-delà de l'apparence de la marionnette, la sélection de son genre de manipulation, de son échelle et de sa matière influence dès le départ la mise en scène et la dramaturgie. Par contre, les principes du jeu avec la marionnette restent les mêmes. Les acteurs-marionnettistes sont eux-mêmes des dramaturges. Leur travail d'apprentissage s'accompagne d'une réflexion artistique constante sur la relation "forme – contenu". Comment placer son corps en relation avec celui de la marionnette et en relation avec le public ? Quel rythme adopter en regard de celui de la marionnette ? Comment accompagner la marionnette dans ses déplacements ? Où regarder ? Ces questions sont directement liées à celles qui se posent sur les rôles du marionnettiste en présence d'une marionnette. Et comment diriger, orienter le regard du spectateur ? Elles sont aussi liées à une partie du travail que réalise le metteur en scène. Sont-ils des doubles l'un de l'autre, sont-ils en symbiose l'un avec l'autre, l'un est-il tout simplement au service de l'autre ? Et comme le dit Claire Heggen du Théâtre du Mouvement à Paris: "*Qu'est-ce que l'objet m'apprend ? Qu'est-ce qu'il me fait faire ? Qu'est-ce que je fais de lui ? Avec lui ? Qui manipule qui ? Pour quoi ? Pour qui ?*" Des questions de base lorsqu'il s'agit d'aborder cette facette de la mise en scène. La faculté de transfigurer la réalité, l'évocation poétique, sont des éléments essentiels de la dramaturgie dans le théâtre de marionnettes et du travail de l'interprète.

### **La relation au texte, au scénario, au propos, à la forme, au geste**

L'intégration de la mise en scène dans le programme de formation que j'ai mis sur pied m'a également interpellée à cause de la difficulté qu'ont de nombreux artistes à lier transposer le texte ou le propos ou l'idée formelle ou poétique à la forme marionnettique.

On peut d'abord poser la question suivante: La marionnette, quelle marionnette? Et aussi, quelle importance tient la "notion" du texte dans les créations actuelles? Justifier la présence des marionnettes...

### **Et encore une fois, au cœur de la formation, la dramaturgie**

Elle établit une structure plus ou moins implicitement à l'œuvre dans la représentation. Le travail d'un conseiller dramaturgique ou auteur dramatique dans le théâtre actuel, peut souvent être considéré comme l'élaboration d'une œuvre plutôt que sa simple écriture, ou l'accompagnement du travail de réflexion préliminaire aux côtés d'un metteur en scène. Les questionnements liés à la cohérence et au sens des choix artistiques sont intrinsèquement les mêmes que ceux de la mise en scène. La dramaturgie naît aussi beaucoup du plateau: une image en emporte une autre. Or, il y a des signes parfois qui dégagent quelque chose de plus fort que les mots. La marionnette est dans l'action et le travail consiste souvent à mettre en parallèle l'image et les mots. À trouver un équilibre entre les deux. Les choix techniques sont aussi déterminants: au-delà de l'apparence de la marionnette, la sélection de son genre de manipulation, de son échelle et de sa matière influence dès le départ la mise en scène et la dramaturgie.

Martine Beaulne s'est rendu compte que le rapport du marionnettiste avec les autres éléments scéniques, avec le texte et avec la marionnette, répond à une construction mathématique, à une composition, une organisation qui fait en sorte que tout contribue à amplifier la présence du marionnettiste et à le sublimer. Effectivement, le metteur en scène s'empare d'une œuvre ou il l'invente mais c'est pour la transmettre, pour faire en sorte qu'elle traverse les acteurs et aille jusqu'aux spectateurs. À la question: "Est-ce absolument nécessaire de passer par une école pour faire de la mise en scène?", il n'y a pas de réponse, car il n'y a pas de réponse absolue en art. Toutes les avenues sont possibles, et il est important qu'elles le demeurent.

Je crois qu'un programme de mise en scène s'articule autour des besoins et de la recherche spécifique de ses étudiants. Il permet de peaufiner sa voie, d'aiguiser son regard, de réfléchir à ses possibilités scéniques et esthétiques et de choisir les moyens les plus adéquats pour les exploiter. Pas de méthode unique, pas de science infuse, mais tous les outils nécessaires pour déterminer l'approche la plus pertinente pour donner un sens au souffle qui anime l'apprenti. Remettre en jeu des certitudes, envies et feux intérieurs qui doivent être au cœur de la démarche du metteur en scène, permettant ainsi l'expression du geste artistique et l'intégration d'une vision personnelle.

## RÉFÉRENCES

BENSKY, Roger-Daniel. **Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette**. 2ème édition. Paris: Nizet, 2000 [1971].

BOCIANOWSKI, Cécile. **La marionnettisation des personnages dans le théâtre francophone et polonais du vingtième siècle**. 2016. Disponible sur le site: <https://studylibfr.com/doc/2615819/cécile-bocianowski-la-marionnettisation-des>

BOURDIEU, Pierre. **La Distinction**: critique sociale du jugement. 2ème édition. Porto Alegre: Zouk, 2017 [1979].

# Como a história das crianças de rua do Senegal atravessa as fronteiras

**Patricia Gomis**

Association Djarama (Senegal)

Sylvie Baillon

Le Tas de Sables - Ches Panses Vertes (França)

Tradução: Márcia Lewis e Michelle Tse <sup>1</sup>

Transcrição: Caê Beck <sup>2</sup>



**Figura 1** - Espetáculo *Petit Bout de Bois*. Atuação: Patricia Gomis. Direção: Sylvie Baillon. 3º PRO-VOCAÇÃO, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary.

---

<sup>1</sup> Traduzca.com

<sup>2</sup> Graduando em Licenciatura em Teatro na UDESC e bolsista do Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense.





**Figura 2** - Espetáculo *Petit Bout de Bois*. Atuação: Patricia Gomis. Direção: Sylvie Baillon. 3º PRO-VOCAÇÃO, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary.



**Figura 3** - Espetáculo *Petit Bout de Bois*. Atuação: Patricia Gomis. Direção: Sylvie Baillon. 3º PRO-VOCAÇÃO, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019127>

**Resumo:** O seguinte artigo registra a fala da atriz Patricia Gomis e da diretora Sylvie Baillon sobre seu espetáculo *Petit Bout de Bois*, seu processo de criação e seu contexto social e histórico, durante o evento 3º Pro-Vocação - Encontro Internacional sobre Formação no Teatro de Animação. Patricia fala sobre como a realidade das crianças que vivem na rua do Senegal dialoga com sua própria experiência de vida e com a extorsão e a escravidão que diversos países africanos ainda sofrem.

**Palavras-chave:** Marionete. Senegal. Fronteiras. Crianças de rua. Público.

**Abstract:** The following article registers the actress Patricia Gomis' and the director Sylvie Baillon's speech about their spectacle *Petit Bout de Bois*, the creation process and the social and historical context, during the event Pro-vocation - Third International Conference in the Arts of Puppetry. Patricia speaks about how the reality of children who live on the streets in Senegal dialogues with her own life experience and with the extortion and slavery that many African countries still suffer.

**Keywords:** Puppet. Senegal. Borders. Street children. Audience.

*Patricia Gomis:* Eu estou muito honrada em estar aqui, hoje, entre vocês, no início desta nossa jornada. As pessoas me falaram sobre o que está acontecendo neste momento político no país, cortes de orçamento na cultura, na educação. Isso dá muito medo, evidentemente. Isso me faz questionar... nos países desenvolvidos, homens e mulheres lutaram para conseguir ter algumas liberdades e ter acesso a um nível de vida e a uma educação, e a educação permitiu a estes homens políticos de estarem no poder, porque eles tiveram a sorte de se beneficiar desse sistema. Isso me dá medo, ver que na Europa e aqui está havendo um recuo em relação a essas coisas fundamentais que fazem avançar a cultura. Eu venho de um país em que isso ainda nem começou, portanto eu não sei pra onde vamos. Outra questão é que, justamente, não tem [outras] pessoas de países da África aqui presentes. Eu agradeço profundamente à UNIMA, que fez enormes esforços para que eu pudesse estar aqui e assistir a esse 3º Encontro [Pro-vocação], e também a AVIAMA [*Association Internationale des Villes Amies de la Marionnette*] que

me deu uma bolsa, possibilitando que eu pague o hotel. Eles fizeram isso porque se eu não estivesse aqui a África não estaria aqui e isso seria muito triste. Então, realmente, eu estou muito honrada.

Eu estou fascinada com todos esses vídeos que eu vi [apresentados na conferência de Marek Waszkiel]. É louco como a marionete explodiu e os atores contemporâneos fazem, hoje, coisas extraordinárias e cada vez que eu participo de encontros deste tipo eu amadureço. Eu aprendo uma enorme quantidade de coisas e graças a isso eu avanço, porque de onde eu venho não tem escolas de marionete, não tem nem mesmo escolas de teatro. É muito importante o que vocês fazem aqui, o que a UNIMA faz aqui. Isso me permite realmente aprender e avançar. Então, de onde eu venho, do Senegal, não temos a tradição da marionete. Eu não venho deste mundo, eu venho do teatro, dos palhaços. Quando eu conheci a marionete, graças a uma bolsa que obtive em Charleville-Mézières [no *Institut Internationale de la Marionnette - IIM*], na época era a Lucile Bodson que estava lá, ela abriu essa porta e eu entrevi uma série de possibilidades, eu vi muitos trabalhos e muitos vídeos. Eu sempre busquei algo como atriz, como palhaça, sempre tive a impressão que me faltava alguma coisa para conseguir realizar o trabalho que eu estava fazendo no Senegal. Quando eu descobri a marionete, eu disse: “Era precisamente isso que eu queria.” Porque para mim a marionete me permite, no meu país, falar coisas que não se ousa falar, como por exemplo, que em algumas etnias se praticam a incisão sexual<sup>3</sup>. As minhas avós acreditavam nisso e eu buscava dizer a elas que isso terminou, que faz mal, que mata mulheres praticar a incisão sobre elas. Ou então com o casamento precoce: de dizer à minha mãe que quando ela casou, quando teve uma filha com 13 anos, que era uma criança! Mas era a sua cultura e era assim que acontecia, entre outras coisas. Quando vi a

---

<sup>3</sup> A mutilação genital feminina, também conhecida por circuncisão ou ablação feminina, é a remoção de parte ou de todos os órgãos sexuais externos femininos. Ritual praticado em muitos países da África. Fonte: [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/09/opinion/1470762424\\_356543.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/09/opinion/1470762424_356543.html). Acesso em 5 de novembro de 2019. (N.E.)

marionete, eu me disse: “Eu vou poder falar disso sem ser atacada pessoalmente, porque isso sai da boca de uma marionete”. Desta forma que eu coloquei na cabeça, desenvolver a marionete no Senegal e fazê-la conhecida. Marthe Adam, professora do Québec, que não pode comparecer presencialmente neste encontro, nos disse [na conferência precedente]: “Não se pode hoje em dia dizer ‘marionete’ unicamente. A manipulação do objeto é tão variada, podemos fazer isso com uma enorme quantidade de coisas, temos tantas possibilidades que não podemos apenas nos limitar ao teatro de marionetes”. O que nós vemos aqui ultrapassa a marionete. É incrível tudo o que se pode fazer com o teatro de manipulação e isso é o que se vai fazer nos próximos anos, portanto aqui estou: uma palhaça no mundo da marionete.

Eu criei meu primeiro espetáculo, *Moi, monsieur, moi*, onde falo da minha vida, porque eu podia falar. Eu fui uma escrava moderna na França, sem documentos, fui confiada a diferentes famílias. Eu tinha vergonha de falar da minha vida, de contar as coisas, mas quando eu vi a marionete eu disse: “Finalmente eu posso contar a minha história! Eu vou mostrar a outras mulheres que elas podem liberar essa palavra também”. Então eu comecei, foi a minha primeira criação. A diretora era Isabelle Verlaine, depois Márcia de Castro (que também não vem do mundo da marionete). Fui avançando e hoje no meu Centro, eu me coloquei à frente junto a esta mulher [Sylvie Baillon], para desenvolver a formação de jovens e criar companhias para que eles possam trabalhar e graças a isso se desenvolver, graças a marionete.

Então, eu gostaria de falar sobre o espetáculo *Pedacinho de Madeira (Petit Bout de Bois)* que fala de crianças pequenas, as crianças de rua do Senegal. Elas vêm de famílias muito pobres, miseráveis, que moram no meio rural e enviam os seus filhos pequenos ao Marabuto <sup>4</sup>, que deve aconselhar sobre o alcorão. As mulheres têm

<sup>4</sup> Marabuto define um eremita muçulmano considerado santo ou o templo em que esta pessoa exerce sua religião. Fonte: <https://www.dicionarioinformal.com.br/marabuto/>. Acesso em 05 de novembro de 2019. (N.E.)

muitos filhos e mandar alguns para lá significa menos bocas para alimentar, e depois não se preocupam em saber em quais condições as crianças estão vivendo. Hoje, cerca de 30 mil crianças crescem e mendigam nas ruas do Senegal e vivem em condições horríveis. Todo mundo sabe, mas ninguém ataca esse problema. Os jornalistas escrevem mas ao mesmo tempo não se ousa verdadeiramente falar sobre, porque a religião está por trás, e criticar isso é como criticar a religião. Como falar sobre isso com as marionetes, como escrever uma dramaturgia? Quando vi o trabalho da Sylvie, eu me dirigi à ela imediatamente. Eu fui no início para uma etapa de escrita, depois como ela via que eu a olhava frequentemente, me disse: “Se tu me pedires para fazer a direção do teu trabalho, eu aceito”. E era exatamente o que eu queria, então eu escrevi um texto, que é a sequência das crianças de rua no centro de acolhimento. Muitas dessas crianças hoje em dia se tornam bandidos. Eles fogem das escolas do Marabu e vivem na rua, preferem viver na rua que voltar para a casa deles, porque se eles voltarem para casa serão enviados para outro Marabu. Eu fui perguntar o porquê de eles viverem na rua, há quanto tempo abandonaram suas famílias, como era a vida nos Marabutos, e aquilo que as crianças me contaram era realmente horrível. Então eu escrevi o primeiro texto para Sylvie. [À Sylvie] Diga um pouco o que achou desse primeiro texto e depois eu retomo.

*Sylvie Baillon:* Foi difícil para Patricia, na sua primeira proposição, tomar o recuo necessário para que pudesse ser feito o que ela queria politicamente dizer. O primeiro texto não satisfazia esses critérios.

*Patricia:* Isso se deve ao fato de que o texto saía realmente direto do meu coração. Descobrir que no meu país, em algumas escolas que ensinavam o Alcorão, haviam prisões nas quais algumas crianças deveriam recolher nas ruas 500 francos todos os dias e que voltando à casa do Marabuto eles apanhavam e eram trancados por vários dias se não tinham essa quantia, para que fosse mostrado

aos demais que não deveria ser feito isso, era necessário voltar com dinheiro. As crianças me contaram isso, que elas ficavam largadas, trancadas, sem comer. E ali eu não sabia onde poderia haver o teatro, um espaço justamente do sonho. Sylvie me disse “É preciso ir além de algo que parte de ti”, porque quando eu via essas crianças eu me via também. Essa prática existe há muito tempo, desde a chegada dos árabes que vieram islamizar os africanos do Senegal. Depois, os franceses chegaram para colonizar o país, e os senegaleses que haviam descoberto a religião muçulmana não queriam perder sua religião. Eles começaram a educar suas crianças e ensiná-las sobre a cultura muçulmana, sobre o Alcorão, para que o colonizador francês não ganhasse território e, portanto, não houvesse mais católicos do que islâmicos no Senegal. E nós, quando crianças, vivemos tanto na rua que pensamos que era normal viver nessas situações da rua, então quando eu vi essas crianças também me vi como criança. Eu como menina não era livre, eu deveria caminhar por quilômetros com uma bacia buscando água, eu deveria ir na escola, mas não podia ir porque lá eu apanhava. Quando eu via essas crianças na rua pedindo dinheiro, eu queria ser como elas, porque acreditava que elas pudessem ser livres, fazer o que quisessem na rua. Quando eu pude pensar sobre isso retornando à minha experiência de criança, o texto saiu. Por isso que eu devo te agradecer, Sylvie, porque eu mergulhei na minha própria história para redigir o texto *Petit Bout de Bois*.

No início, enquanto trabalhava, eu pensava que havia 30 mil crianças num país de 14 milhões de habitantes, e dizia: “Isso é grandioso demais, crianças que são violadas, violentadas”, era algo muito forte que tinha dentro de mim. Quando eu terminei de escrever, eu me disse: “Eu preciso criar esse espetáculo que vai ser interpretado por mim e por crianças de rua que eu encontrei ao longo desse processo, as quais eu prometi voltar a elas para mostrar o meu trabalho”. Eram crianças que nunca haviam visto um espetáculo, e a sua história, a minha história, justamente emergiu dessa experiência: um texto de marionetes que vai ser interpretado por crianças. Infelizmente eu não tinha dinheiro, então agradeço

às pessoas e organismos que puderam cocriar comigo este projeto de marionetes. Então eu pude nessa ocasião voltar a essas crianças, que vivem hoje em um centro de acolhida próximo à capital do Senegal, Dakar, e eu voltei com Vera Rosanova e Sylvie que são marionetistas formadas, e encontramos duas crianças em especial de quem eu havia tomado testemunhos. Estas crianças criaram as marionetes, porque elas aprendem muito rápido e conseguem se tornar autônomos na rua, criar a sua sociedade com hierarquias, e quando criaram essas marionetes elas estavam absolutamente contentes e o fizeram extremamente bem. Eu não pude criar um espetáculo com elas, mas eu deixei o gostinho de criar e de brincar com marionetes, porque elas criaram várias que não foram inseridas no espetáculo mas que guardaram para si. Esse processo é algo muito forte porque são histórias de crianças reais, que até então não contavam a ninguém, e as marionetes puderam auxiliar nesse processo de descobrir as histórias e contá-las aos seus colegas. Vou deixar a palavra para Sylvie, que vai poder falar do seu trabalho de dramaturga em relação a esse espetáculo.

*Sylvie:* Eu previa que como moderadora eu deveria falar, mas é difícil. Eu perguntei a Patricia muitas vezes se queria que eu a dirigisse, porque ver o antigo poder colonial se repetir é uma coisa sobre a qual a gente deve se interrogar e interrogar a classe dos diretores, como fazemos com as nossas representações. Lá, no caso, se tratava da vontade de compartilhar tudo isso que formava a história da Patricia, de colocar questões e de ir ao fundo disso. Ela foi uma guerreira, ela fez uma coisa maravilhosa que faz parte da história dela. Então, tive uma primeira visão sobre a sua escrita depois de uma residência no Senegal. Eu nunca tinha ido no Senegal, eu nunca tinha ido à África, então foi um choque. Eu descobri o que queria dizer trabalhar num sol de chumbo. Então, como organizar a parte orgânica de tudo que ela traz? Era esse o meu papel de diretora neste momento. Ela chegou com os tomates e depois, ao longo do trabalho, nós achamos a cenografia olhando o que acontece no



local. Ela é uma atriz formidável de dirigir, sem ideias pré-concebidas e isso também conta para um diretor. Ela toma o seu voo, então foi apaixonante. Fizemos duas residências no Senegal, depois outras no Québec, e cada vez as crianças se tocaram e para mim foi muito emocionante. Nós falamos que era um monumento do Renascimento Africano, falamos disso com muitas crianças e isso é uma lembrança magnífica.

*Patrícia:* Então, criar num país onde não tem meios... Não é que não tenha, alguns países são bem ricos, mas eles já foram roubados por todos os países ocidentais. E não é só isso, os nossos políticos são terríveis. Eles enchem seus bolsos, não dão dinheiro para que as pessoas possam fazer coisas boas. Então não é fácil, é um processo de criação complicado. Primeiramente, você escreve o seu dossiê e depois o envia ao Ministério da Cultura. Eles jogam no lixo, não lêem ou então você tem que fazer acordos com eles, e quando você não quer fazer isso, eles não te dão dinheiro nunca. É difícil, mas eu consegui. Aos 25 anos eu comecei o teatro e comecei a atuar e criar o meu lugar, cada ano eu avançava para esse espetáculo e é a primeira vez que eu recebo alguma coisa do Ministério da Cultura. Eu não vou dizer o montante porque vocês vão rir, mas para mim foi muito importante porque foi a primeira vez.

Quando crio, eu nem sonho em fazer um espetáculo com luzes, eu penso em fazer coisas reais. Os lugares não são equipados e eu quero que as pessoas venham, então o espetáculo se faz em lugares onde não tem luz: debaixo de uma árvore Baobá, num pátio de recreio, no pátio de uma casa. A primeira coisa que eu penso é como meu espetáculo pode viajar num ônibus ou táxi para chegar nos lugares. Eu tenho que pensar em como o espetáculo pode entrar em duas malas e de modo que eu possa pegar o avião e apresentar em qualquer lugar. Para mim o espetáculo deve ser de todos os lugares. Eu não faço teatro por fazer. Quando você mora em um país onde tudo ainda deve ser feito, muitas coisas ainda a serem ganhas (a emancipação das mulheres, o acesso à água...), não se



pode fazer teatro para fazer alguma coisa bonita. Eu gostaria de fazer isso, mas não posso me permitir. Eu escolhi viver na África. Nos anos que passaram, eu vi muita gente saindo do meu país nas piores condições possíveis. Todos os dias essas pessoas saíam dali para ir para a Europa em condições horrorosas, pegando pequenos barcos onde iam 50 pessoas espremidas dentro. É uma coisa louca, como se não tivéssemos vivido escravidão, que forçaram os nossos ancestrais a partir para a Europa, para o Brasil. Hoje não nos forçam, as pessoas vão em condições piores ainda do que no tempo da escravidão para a Europa. Parece que eles não pensam que podem ter uma realização na África. Eu fiz a escolha de viver numa pequena vila e então eu digo: mesmo que dez pessoas se beneficiem de um projeto artístico, já serão 10 pessoas. Mas é uma escolha, é uma escolha fazer um teatro que parte dos nossos problemas.



**Figura 4** - Espetáculo *Petit Bout de Bois*. Atuação: Patricia Gomis. Direção: Sylvie Baillon. 3º PRO-VOCAÇÃO, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary.

Mas por que eu vou abandonar meu local para buscar uma diretora francesa? Eu quero que minhas crianças de rua possam ser vistas no mundo todo, eu quero que o espetáculo possa viajar, eu não quero fazer qualquer coisa. Eu quero utilizar o *savoir faire* [saber-fazer], o conhecimento das pessoas que tem uma bagagem para ajudar o espetáculo que fale das crianças de rua e que isso tenha uma poesia. Então é por isso que eu busquei por todos os lugares. E se tivesse aqui eu viria aqui para buscar isso. Se fosse necessário ir à Austrália ou não interessa onde... eu procuraria os meios para que o meu trabalho artístico (mesmo minimalista, com um pote de tomate, um pouco de madeira) seja correto, que ele possa ser visto em outros lugares, que se esqueça que fala de crianças de rua, da necessidade... eu acho que... o mundo é uma pequena vila, não posso mais pensar em termos de branco e preto, eu vejo que os seres humanos e os valores humanos me interessam, então eu não estou pensando no colono, eu vejo seres humanos que têm coisas a partilhar porque hoje em dia o mundo é uma aldeia global. Quando eu vejo os pequenos canadenses vendo o meu espetáculo, eles são como umas crianças senegalesas, quando termina eles dizem a mesma coisa que os senegaleses falam. Todo lugar onde eu faço o meu espetáculo é assim. Então para mim não existem fronteiras: a arte é a única coisa que faz com que o ser humano possa se compreender sem palavras, mesmo sem falar a mesma língua. A arte pra mim é a única coisa. É muito importante que a arte possa viajar, não interessa para onde, não interessa como. Que seja num vilarejo e que ultrapasse essas fronteiras. Eu fico triste em ouvir que um artista não pode vir porque não recebeu um *Visa*, isso é Inacreditável!<sup>5</sup> Hoje no meu vilarejo tem mulheres que não sabem ler nem escrever e elas têm smartphones. Elas têm um celular, sim,

<sup>5</sup> Aqui, Patricia refere-se aos participantes indianos que não puderam vir ao encontro em função de uma recente normativa europeia que exigiu visto de trânsito para passageiros oriundos de alguns países, pouco antes da data do evento. Para maiores informações sobre o assunto, consultar: <https://www.schengenvisa.eu.com/visado-schengen-especial-para-transito-aeroporto-atv/> (N.E.)

mas porque elas querem estar no mundo, elas querem saber o que acontece. Elas querem clicar e ver que tem música, uma artista nova que veio criar, que esse ano a moda é o azul, é o marrom... então mesmo que esteja num vilarejo e não tenha água na casa dela, ela tem um celular porque ela quer *estar no mundo*.



**Figura 5** - Patricia Gomis e Sylvie Baillon. Conferência: *Apresentação de processo criativo: Petit Bout de Bois*. PRO-VOCAÇÃO, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary.

Então tem que dar a nossas crianças na África a possibilidade de estar no mundo. E não é os políticos que vão fazer isso, somos nós. Estamos todos ligados, o mundo é uma aldeia global, é verdade. E por que ainda tem *Visa*? Para não permitir a uma artista de seguir uma formação? Nós estamos a bloqueando em função de um visto! A África é dividida em tantos países porque as pessoas quiseram instaurar essas fronteiras. Mas o que são fronteiras? O ser humano deveria ser capaz de transpor fronteiras, não de criá-las. É extremamente triste para mim que isso aconteça. Eu estou muito contente que poderei mostrar o meu trabalho, que vocês irão assistir mais tarde... mesmo depois de ter visto tudo o que vimos

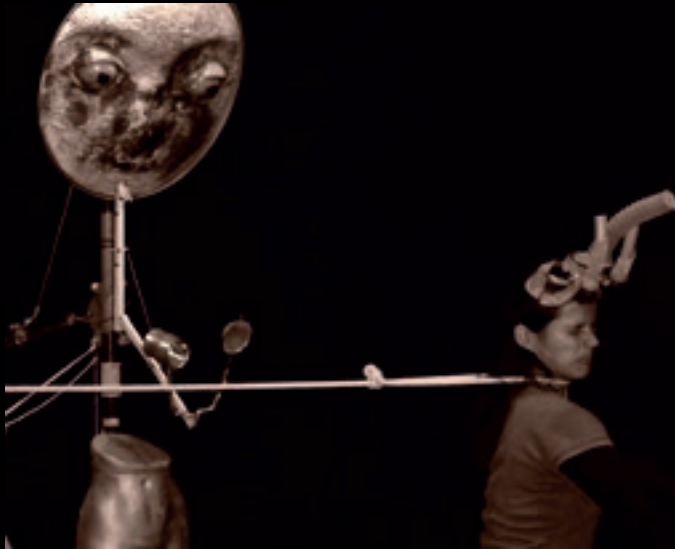
nesses vídeos... bem, é tão belo o que eu vejo a cada vez que eu o apresento, *Petit Bout de Bois*...

Então a primeira etapa foi escrever o texto, buscar uma diretora, implicar as crianças, o público. Para mim, eu acredito que o público não deve apenas consumir a arte e ir embora. O público, na minha compreensão, é alguém com quem eu quero falar após o espetáculo, uma vez terminado o espetáculo, para saber o que ele sentiu, o que ele entendeu. É isso que eu gosto, a troca. É muito importante, é isso que eu fiz com as crianças, para que elas não fossem apenas espectadores. Quando eu crio eu compreendo que há diversas etapas. Eu convido as crianças e mesmo que eu tenho só dez minutos para estar com elas, eu gosto de ter esse retorno. Porque, afinal, elas podem me dizer “isso não entendi, isso que tu fizeste me fez pensar nisso ou naquilo”, e é isso que me permite ir além. Porque mesmo quando acaba nós continuamos o espetáculo e a minha ideia é que cada vez que eu recolha essas ideias das crianças, que a gente possa atravessar novamente esses problemas... e a gente encontra crianças tão fortes, que são capazes de nos dizer coisas tão incríveis, que finalmente nós mesmos dizemos “mas não é normal que pais possam abandonar crianças nas ruas, por favor temos que mandar as crianças a um Ministério que se ocupe delas, e não desta maneira como ocorre”. E esta é a minha ideia, a última etapa do espetáculo, que só pode acontecer uma vez que todas as etapas precedentes puderam se completar. O texto, a encenação, os testemunhos... e estou convidando vocês todos para que possam ver esse espetáculo. Se alguns de vocês quiserem falar sobre isso depois, eu estarei aqui e gostaria muito que vocês falassem comigo.

# Las preguntas de la dirección escénica. La identidad del Teatro de Objetos en la escena expandida

Ana Alvarado

Universidad de San Martín - UNSAM (San Martín/Argentina)



**Figura 1** - Espectáculo *El Cachorro de Elefante*. Foto: Federicos Aguilar.



**Figura 2** - Espectáculo *Diarios de 15*. Foto: Alejandra D'Agostino.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019140>

**Resumen:** El *Teatro de Objetos* en el campo de la *Escena Expandida*. El teatro de lo que no se dice en palabras, la *Dramaturgia de Imágenes*: “No se trata de contar historias, sino de transmitir pensamientos, sensaciones, cascotes; todo lo que espontáneamente se atraviesa en la percepción, el pensamiento o la memoria puede ser integrado en la superficie del texto.” (SÁNCHEZ, 2002). La *Partitura*, el *Montaje* y la simultaneidad. La forma escénica determinando la forma dramática (Piscator). Las Categorías de la Dirección Escénica. La *Poética de la Dirección* como resultado de la creación escénica de las distintas áreas del proceso escénico. El Espacio y la materialidad del fenómeno escénico: Tridimensionalidad y Metáfora. El *Cuerpo/Objeto* en relación conflictiva, dinámica y orgánica con el espacio. Teatro de Objetos y *Performance*. *Teatro de Objetos Documental y Biodrama*. (S. Larios/V. Tellas).

**Palabras clave:** Teatro de objetos. Dirección escénica. Escena expandida. Teatro de imagen. Posdramaticidad. Performance. Biodrama.

**Abstract:** *Theatre of Objects* in *Expanded Scene* field. The theatre of what can't be told in words, the *Pictures Dramaturgy*: “It's not about telling stories, but to broadcast thoughts, feelings, *cascotes*; everything that spontaneously crosses perception, thinking or memory can be included in the text's surface.” (SÁNCHEZ, 2002). The *Score*, the *Installation* and the *Simultaneity*. The scenic form determining the dramatic form (Piscator). The categories of stage direction. The *Poetry of the Direction* as result of the creation of the scenic process' distinct areas. The *Space* and the *Materiality* of the scenic phenomenon: Three-dimensionality and Metaphor. The *Body/Object* in conflicting, dynamic and organic relation with space. Theatre of Objects and *Performance*. *Documental Theatre of Objects and Biodrama*. (S. Larios /V. Tellas)

**Keywords:** Theater of objects. Scenic direction. Expanded scene. Image theater. Post-dramatic theater. Performance. Biodrama.

...una contradicción básica que subtiende todo planteamiento de las relaciones entre la formación teatral y la institución educativa. Contradicción dialéctica, y por consiguiente dinámica y fructífera, que no admite soluciones simplistas ni voluntarismos bien intencionados, sino que requiere una permanente disponibilidad para el conflicto y el cuestionamiento por parte de los sectores interesados en dichas relaciones (SINISTERRA, 2002).

### **Introducción**

En la actualidad trabajo en las universidades públicas UNA (Universidad Nacional de las Artes) y UNSAM (Universidad Nacional de San Martín) de la República Argentina. Formo parte del cuerpo docente de las carreras de grado: Licenciatura en Dirección Escénica de UNA y Licenciatura en Artes Escénicas (Focalización en teatro de Títeres y Objetos) de UNSAM. En el área de posgrado dirijo la Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios (UNA) y en esa carrera dicto la materia Puesta en Escena.

Soy directora teatral y una buena parte de mi vida la dedico a pensar el diálogo entre cuerpo, objeto y escena.

Muchas veces me he preguntado a lo largo de mi vida docente que ya tiene 40 años, si era posible enseñar algo en el campo de las artes. Periódicamente la pregunta se repite.

Tengo dos aspectos muy en claro, uno es que es fundamental activar la capacidad creadora en los alumnos y el otro es que la dirección escénica necesita contar con un interés amplio del estudiante por el campo cultural al que pertenece, las teorías de mayor pregnancia en su tiempo, la historia y la actualidad del arte que ha elegido.

Voy a compartir con ustedes mi mirada sobre el Teatro de Objetos dentro del campo de la Escena Teatral Expandida. Ambas nociones pertenecen al análisis de los últimos años del siglo XX e inicios del actual. Esta conferencia propone puntos de anclaje para pensar el tema que nos convoca y está planteada como lo que es, un largo monólogo que resume los muchos temas que durante un cuatrimestre trabajo con mis estudiantes en un diálogo constante entre lo que habitualmente llamamos “teoría” y la práctica escénica.



Los conceptos que en forma sintética voy a recorrer son: Teatro de Objetos, Escena Teatral Expandida, Teatro de Imagen, Posdramaticidad, Performance, Biodrama y teatro objetual, desde un punto de vista historiológico y describiré someramente los contenidos Partitura, Montaje, Marco, Espacio, Dramaturgia Escénica y Dirección de los intérpretes, ineludibles en la enseñanza de la Dirección Escénica.

Busco centrarme en los criterios y ejemplos que elijo en mi práctica docente y en el campo cultural en el que estoy inserta, o sea, en mi país. Por ese motivo en muchos momentos cito a mis colegas argentinos y a mi propia obra como ejemplo. Es un modo de compartir con quien lee esta ponencia la singularidad de un territorio teatral muy activo y probablemente poco conocido por muchos de los asistentes a este encuentro internacional.

Llegué a la universidad convocada por mi carrera como directora y autora teatral. Estoy muy agradecida a la academia por la oportunidad de reflexionar y analizar de este modo mi práctica artística y docente y la de mis contemporáneos. Este espíritu es uno de los primeros ejes que trabajo con los estudiantes universitarios.

### **El Teatro de Objetos y la Escena Expandida**

Durante muchos años la dirección escénica se enseñaba, en la mayoría de las instituciones educativas dedicadas a la escena, basándose en la lectura de las obras teatrales, el análisis estructural de los mismos y el traslado a la escena de la obra, intentando la mayor fidelidad posible al pedido del texto. La creatividad del director teatral debía colarse entre esos intersticios. Si bien esta modalidad sigue vigente y da buenos resultados en muchos espectáculos, hace ya como mínimo cincuenta años que se ha aceptado que existe además un teatro posdramático y que la literatura dramática ya no es inexorable y puede o no, ser el punto de partida de una obra escénica.



La dirección escénica acciona actualmente en el campo expandido de las artes y es nuestro deber como docentes preparar a nuestros estudiantes para esta gran diversidad. La *Posdramaticidad* como concepto apareció para aludir a que había algo posterior al teatro dramático, que tiene a la palabra escrita como base de la representación, y, que el conflicto fundamental que señala, se establece entre las nociones de *Presentación y Representación*.

El concepto de presentación, la opción por una *Teatralidad Expandida*, la desjerarquización de la palabra escrita frente a los otros componentes de la práctica escénica, la puesta en escena como suceso compartido activamente con el espectador, la noción de teatralidad, la inclusión de lo real, el giro performativo y muchos otros tópicos de nuestros tiempos teatrales han sido motivo de debate crítico desde los años 70 del siglo XX. El concepto posdramaticidad fue muy útil para expresar didácticamente ese tiempo. Si bien es interesante tomar en cuenta las palabras de Oscar Cornago cuando dice que “cuando todo sea posdramático, el concepto de posdramaticidad habrá cumplido la función para la que fue creado, y más allá de un ámbito didáctico lo mejor será reemplazarlo por otros que muestren mayor potencia crítica” (CORNAGO, 2009).

La aparición del concepto de *Teatro de Objetos* ocurre en el universo del Teatro de Títeres en este mismo momento, posterior a las vanguardias históricas y neovanguardias (si bien el Dadaísmo, Duchamp, el collage, el assemblage tienen relevancia cuando se habla de teatro de objetos) y está ligada por un lado, a la historia de los títeres en general pero también a la dramaturgia de la imagen, la posdramaticidad y la crisis de la palabra en el teatro. Al *Théâtre de la Cuisine*, de Francia se le adjudica actualmente la invención de la denominación Teatro de Objetos. Claramente la categoría es abierta y flexible y su denominación adquiere variantes según el país y la cultura que la emplea.

Las grandes figuras de la dirección escénica que, en gran medida, dieron lugar a que esta profesión tuviese el lugar destacado que tiene hoy se caracterizaron por no partir del drama literario y

por darle el mismo valor a todos los elementos de la composición escénica. Consideraron que el teatro no se escribe previamente sino a medida que surge en la escena y que su notación puede denominarse, *Partitura*.

De la intensa actividad de Appia, Craig, Piscator, Schreyer y Reinhardt entre otros, durante los primeros años del siglo XX, nace, para el teatro, la noción de partitura, el texto escénico y cambia de allí en más el lugar del director en la escena. Appia fue quien dijo “La palabra sirve como disfraz”. Para estos artistas el teatro del futuro era un teatro sin palabras. Cuando los estudiamos, no leemos una obra escrita, miramos sus imágenes o seguimos sus partituras escénicas.

Dice José Sánchez, en el capítulo III de su libro *Dramaturgias de la Imagen*, que Max Reinhardt define al cuaderno de dirección explícitamente como partitura.

La atención a la construcción psicológica ha sido desplazada por la intención compositiva. El actor pierde gran parte de su humanidad para convertirse en material a organizar. Lógicamente, el texto pierde igualmente parte de su dramatismo y gana en intensidad rítmica. Lo primero es obtener una visión global del drama, que progresivamente se va concretando hasta alcanzar el detalle de cada gesto, cada paso, cada mueble, cada luz, cada sonido... Entonces es cuando estas visiones, acústicas y sonoras, perfectamente configuradas, se escriben “como una partitura”. (...) La partitura y no el drama, es el texto escénico que se representa (SÁNCHEZ, 2002).

También Kandinsky, los expresionistas, la Bauhaus trabajan la forma liberada, la voz sin articulación de palabras y el conflicto de los elementos escénicos reemplazando al de los personajes en el texto.



**Figura 3** - Ana Alvarado y Tito Lorefice. Conferencia: *Las cuestiones de la dirección escénica. La identidad del teatro de objetos en la escena expandida. Formación en las universidades*. 3º PRO-VOCACIÓN, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary.

La partitura se prolonga en el tiempo hasta alcanzar su mayor desarrollo en los años 80 y 90 del siglo XX. En la obra de Robert Wilson, Robert Lepage y de otros representantes del llamado Teatro de Imagen, se despliega y profundiza. En este período en mi país puedo citar a un grupo de importantes directores teatrales que trabajaban la imagen en el mismo sentido: Sergio D'Angelo, Alberto Félix Alberto y Javier Margulies, entre otros.

En mi 1987 asistí en mi ciudad, Buenos Aires, por primera vez, a la presentación de un espectáculo de un escultor polaco que trabajaba en escena con maniqués, o sea, una obra del enorme Tadeusz Kantor. Inolvidable, ese hombre juntaba todo lo que yo amaba en un escenario. Nada de lo que pasaba era obvio, no se parecía a nada que hubiese visto antes, eran cuadros, esculturas que vivían, convocaban a la muerte, repetían su danza ingenua y siniestra frente a la cara misma del artista que dudaba y corregía en escena. Yo estudiaba artes visuales, había visto teatro de títeres

también pero nunca algo como esto. Todos los que hicimos, haremos y harán en escena eso que llamamos Teatro de Objetos, nos hemos medido con Kantor en algún momento. Su escritura escénica es, indudablemente, también deudora de la partitura a la que suma, el Manifiesto.

Kantor lleva al universo del teatro la noción de Acción enunciada por Duchamp: “Acciones consecutivas, no organización”. En su Teatro de la Muerte, “manifiesta” las nociones más importantes del teatro de su generación y varias de las posteriores:

El drama como suceso.  
 La preexistencia del escenario y sus tensiones frente al drama.  
 La deformación de la acción: repetición, retardo, desaceleración.  
 La importancia de lo insignificante.  
 La notación de cada movimiento del actor en detrimento de la palabra dicha.  
 El actor como maniquí.  
 El vestuario como forma móvil y liberada en la escena.  
 La dramaturgia del director. La autonomía del “teatro” frente al texto  
 El objeto en el lugar del actor. (ALVARADO, 2009)

En esos mismos y extraordinarios años 80 del siglo XX, de gran intercambio cultural y auge de festivales de teatro experimental en Europa y América, se presentó en Buenos Aires, La Semana de la Marioneta Francesa, con los sorprendentes espectáculos de Phillippe Genty, Dominique Houdart, Royal de Luxe y el Vélo Theatre. Fueron muy significativos para los que en esos años nos interesábamos por un teatro de títeres y objetos para adultos y con un riesgo formal no frecuente en la escena orientada a la infancia.

Por esos años conocí y me integré al Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín de la ciudad de Buenos Aires, dirigido por Ariel Bufano y Adelaida Mangani y vi una versión de la Bella y la Bestia puesta en la escena por ellos mismos, con títeres de dos metros de altura, manipulados por titiriteros a la vista del público, y disparando incontables preguntas sobre este ser bifronte que construían

a la vista del público el títere y su animador. La metateatralidad, el dispositivo expuesto, muy lejos de la ilusión y el ocultamiento esperables. Las preguntas que se hacían los directores de Teatro de Títeres y Objetos estaban en relación con las que se hacía la escena teatral en general y también la danza.

En gran medida influidos por los artistas representativos de los años 80 y el ya citado Teatro de Imagen, el Montaje y el Marco fueron algunos de las formas compositivas que eligió el grupo argentino al que pertenecí, *El Periférico de Objetos*, muy representativo en el campo del Teatro de Objetos en Argentina, siguiendo y reformulando a los grandes directores de su tiempo, durante los años 90 y el inicio del nuevo milenio.

Estas nuevas partituras que con variaciones siguen hasta la actualidad, se presentan en un formato que no aspira a la unidad, ni a la narrativa lineal. Los elementos escénicos aparecen aislados, se rompe la organicidad. Las secuencias textuales o escénicas son montadas en una sucesión de momentos autónomos. El relato se fragmenta en unidades mínimas, independientes y sucesivas o simultáneas. Unidades mínimas e independientes entre sí, recortes en un Marco.

Recortes en un marco. La asociación entre estas unidades o imágenes se genera a partir de choques, de conflictos, de cortes, discontinuidades, fugas. El montaje permite reconstruir el vaso roto, intercalar algo nuevo, recuperar antiguos formatos, trabajar con fragmentos y puede o no, responder a una dirección actancial pero renuncia a la unidad de la fábula y acepta la desorganización. El montaje dramático de una obra de teatro objetual aspira a ser una máquina heterogénea, diversa, rizomática que simplemente funciona, más allá de la coherencia (Alvarado, 2016).

Siguiendo con el criterio que elegí para esta ponencia, considero que es en el siglo XXI en el que se profundiza y aclara mucho de lo que se inició como ruptura y provocación en el siglo anterior. La dirección escénica ejerce actualmente tareas dramáticas

como parte de su trabajo, solemos llamarla Dramaturgia Escénica o Dramaturgia de la Dirección y es deudora como actividad de lo que anteriormente llamamos partitura y de la autonomía ganada frente a la exigencia narrativa.

En este aspecto, como en muchos otros, el Teatro de Objetos, que en nuestro continente tiene mucho menos trabajo de investigación editado que “el teatro a secas”, podríamos decir que ejerce la dramaturgia escénica desde sus inicios.

Ningún posible texto dramático podría cerrar la concepción dramaturgica de una materia que no está prevista ni creada para la escena. Es imposible pensar en una dramaturgia literaria antes que el objeto se encuentre con el espacio escénico. Hasta que el objeto encontrado o resignificado no atraviesa la “estrategia de desfamiliarización”, término que tomo de Didier Plassard (2018) y se encuentra con el espacio y con sus pares (objetos y/o sujetos) haciendo estallar la metáfora y la sinécdoque, entre otras figuras retóricas, no hay ninguna posibilidad de dar por finalizado un texto dramático para teatro objetual.

Cuando trabajo en el marco de la materia Dramaturgia para Teatro de Objetos con mis estudiantes de la UNSAM, la tarea es un permanente ida y vuelta de la escena al texto y del nuevo texto logrado a cotejarlo en la escena otra vez, hasta lograr un material definitivo.

En este proceso la puesta en Espacio es fundamental. La inclusión de un objeto encontrado en la escena es un proceso dialéctico entre el objeto y el territorio que ocupa.

El espacio es resignificado, es indagado poéticamente, ha sido fecundado por un nuevo objeto. El espacio escénico es sacudido por un elemento extraño, frente al cual debe establecer una nueva relación de dependencia mutua y el objeto ha sido pervertido, perturbado, mutado. Se ha trastornado su estado, su orden anterior. Se encuentra libre para servir a una nueva práctica. Pero, aun así, porta su historia previa y este nuevo objeto, apto para la escena, es el producto del choque del estado de latencia anterior, de la historia que porta, con su nueva función escénica (ALVARADO, 2016).



**Figura 4** - Espectáculo *María Magdalena o la Salvación*. Foto: DeaDosSolerVeronese.



**Figura 5** - Espectáculo *Vaticínios*. Foto: DeaDosSolerVeronese.

Patrice Pavis suma el concepto de “Espaciamiento” que permite comprender que la puesta en escena teatral instauro fundamentalmente marcos espaciotemporales. El devenir Tiempo del Espacio y el Devenir Espacio del Tiempo.

Y el director teatral argentino, Ruben Szuchmacher, en su libro *Lo incapturable*, agrega otro tema fundamental para aclarar la noción actual de espacio escénico:

Para la mayoría de los artistas de teatro, el hecho teatral se produce precisamente en un punto entre el espacio de la escena y el espacio del espectador. Este suceso no está ni en uno ni en el otro, sino en la intersección de uno con el otro. Es en ese entre de las dos instancias -indivisibles- donde se constituye el hecho teatral (SZUCHMACHER, 2015).

Estas definiciones son caminos para intentar definir al hecho teatral en un modo que actualice y acerque la definición de espacio escénico a las nuevas concepciones que pusieron en crisis el concepto de espacio asociado exclusivamente a la arquitectura teatral.

El Teatro de Títeres ha tenido un vínculo habitual con la arquitectura teatral, teatrinos a la italiana, retablos de teatro de títeres y mesas ubicadas frontalmente pero también participa desde hace siglos del teatro callejero y sus formas circulares o semicirculares. El Teatro de Objetos integra actualmente el campo de la experimentación de nuevas prácticas escénicas y las intervenciones a espacios que no responden a la arquitectura teatral tradicional.

Estas últimas formas están más ligadas a lo que Patrice Pavis incluye en sus diccionarios teatrales dentro del concepto de *Performance Cultural* como puesta en acción cultural, social y no exclusivamente teatral. Un trabajo en los bordes de lo teatral.

El giro performativo del arte y las prácticas sociales, culturales y políticas presenta nuevos escenarios y corre los límites de las nociones más asentadas de lo que llamamos teatro, espacio escénico, dirección teatral y puesta en escena. Este corrimiento no implica



que lo performático haya reemplazado al teatro como lo entendimos durante siglos, sino que el análisis de la teatralidad actual tiene que tomar en cuenta las nuevas experiencias liminales, tal cual lo expresa la estética relacional.

Adelanto mi percepción de lo liminal como como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales (DIÉGUEZ, 2014).

En América Latina las prácticas performativas han tenido un enorme desarrollo en lo que va del siglo y en ellas los objetos han sido fundamentales. Los títeres y objetos son protagonistas en acciones callejeras y en intervenciones en espacios y edificios públicos y también parte constitutiva de instalaciones teatrales y performances de colectivos grupales.

En Buenos Aires, tanto el espectáculo *Manifiesto de Niños* de El Periférico de Objetos como la obra completa de Emilio García Wehbi y Maricel Alvarez, las experiencias teatrales y documentales de Pompeyo Audivert, Lisandro Rodríguez y Martín Seijo, así como las varias intervenciones generadas por grupos que coordiné yo misma (*Spa Conceptual, Visible, Diarios de 15*) trabajan en los bordes de lo teatral.

La noción de Cosidad, Carnalidad y Virtualidad, objeto autónomo y sujeto intermediario que rige la carrera de posgrado Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios de la UNA (Universidad Nacional de las Artes) nace como consecuencia de las experiencias de muchos artistas jóvenes que bucean en esos “bordes”. “La carrera creada produjo nuevas reflexiones sobre el concepto de objeto en la era de la virtualidad y el rol del interactor en la tecnoescena” (ALVARADO, 2018).

Dice la investigadora Liliana López que en el siglo XXI la teatralidad lejos de menguar adopta nuevos recursos y en una suerte de ars combinatoria de formas teatrales, discursos sociales, docu-

mentalismo e inclusión de viejas y nuevas tecnologías, construye lo que ella denomina *Interteatralidad*, concepto que, aunque remite al de intertextualidad, excede el campo de la lengua.

La noción de interteatralidad es aplicable al teatro documental y específicamente al *Biodrama* uno de los modos de inclusión de lo real en la escena teatral que caracteriza estos últimos veinte años y se suma a lo ya experimentado en el terreno de la performance desde los años 60 pero aportando una nueva mirada desde el teatro.

En la escena de Buenos Aires tiene dos culturas fundamentales, Vivi Tellas y Lola Arias. Dice la directora teatral argentina Vivi Tellas, refiriéndose a su proyecto *Biodrama en el Centro de Experimentación del Complejo Teatral de Buenos Aires* (2009) que el retorno de la experiencia, es también el retorno de Lo Personal con mayúsculas, la vuelta del Yo pero en un modo inmediatamente cultural, social y político. El teatro documental en Argentina tiene en ella a su principal exponente ya que su obra y su curaduría incluyen lo biodramático desde los inicios de los años 90. Noticias de medios gráficos, entrevistas, reportajes, testimonios, objetos de las personas de las que se habla, protagonistas escénicos que nos son actores pero se presentan en escena siendo ellos mismos o su entorno personal y afectivo construyendo su biografía ante el público y muchos elementos analizables más, caracterizan a esta práctica dramatúrgica.

Entre México y España, la investigadora y artista Shaday Larios está dando un nuevo giro al llamado teatro documental. Dice Shaday de su propia investigación a la que denomina *TOD (Teatro de Objetos Documentales)* que es un observatorio que explora las relaciones de la sociedad contemporánea con su cultura material.

Así pues, en el TOD el objeto se convierte en documento del contexto presente en el que es construido, testimonio de múltiples interacciones políticas y culturales que dejan de pertenecer a un tiempo lineal para tornarse multitemporal (LARIOS, 2018).

La obra escrita de Larios está dejando su huella en todos los artistas objetuales de habla hispana, así como sus atractivos conceptos: *escenarios de la materia indócil*, los sujetos como *indagadores de la objetualidad*, *la vitalidad de lo objetual en el Teatro de Objetos Documentales* y mucho más que vale la pena leer en la obra de la propia autora.

Y por último lo más importante. Entre las tareas inevitables de un docente que tiene a su cargo la materia Dirección Escénica está, la casi imposible, de convertir en contenidos evaluables la dirección de actores, titiriteros, objetantes o si preferimos generalizar, intérpretes. El único modo que considero posible para llegar a decodificar este aspecto del trabajo es estar en “estado de ensayo” permanente en las clases. Los estudiantes tienen que ensayar frente al docente, el cuerpo de quien ejercita la dirección escénica se pone a consideración de la clase completa, se evalúan sus acciones tendientes a lograr determinados objetivos con el trabajo del intérprete. La clase de Dirección Escénica no es una clase de actuación ni de manipulación o animación de objetos, se trabaja sobre los aciertos y fracasos de las ideas y propuestas del estudiante que desea ser director. No obstante, es importante que conozca y ejercite el lenguaje que elige para expresar su poética. No conozco directores de teatro objetual que no hayan animado y manipulado objetos antes de dedicarse a la dirección escénica.

Como refleja en su libro Guillermo Heras algunos modos de análisis del rol del director escénico han cambiado:

Aquello que decía Nemiróvich-Dánchenco en su libro “Del pasado”: El Director de escena debería ser tricéfalo, que reúne en sí tres categorías:

1. Director -intérprete, actor y pedagogo que ayuda al artista a construir su personaje;
2. Director-espejo, reflejo de las características individuales del actor;
3. Director-organizador de todo el montaje.

Pero para mí y tantos otros directores de hoy, eso tiene que ir mucho más allá, pues el director debe crear una poética propia que configure una dialéctica interna entre las diferentes áreas de creación del proceso escénico y su propia visión del mundo (HERAS, 2014).

La dirección escénica es, en algunos casos, colectiva pero aunque no haya sido planteada así, una de sus tareas fundamentales es coordinar la tarea grupal del equipo artístico que convocó, aspirando a generar una poética que los represente. Su tarea es la de un cartógrafo, traza el mapa y ubica el territorio. El rol es visto actualmente de ese modo. La dirección escénica es mucho más horizontal ahora que en los mediados del siglo XX.

El Teatro de Objetos en altamente experimental, es un trabajo de descubrimiento e investigación y, como también ocurre con los títeres, suele ser un teatro de grupo. El desafío de un docente que trabaja esta materia es poder lograr que el estudiante encuentre su propia voz y pueda reconocerla, transmitirla y compartirla con el resto del equipo artístico, entusiasmarlos y coordinarlos. Que aspire a lograr un código de interpretación compartida y una coherencia formal y que logre dialogar fuertemente con su tiempo en la construcción de una poética compartida.

## REFERENCIAS

- ALVARADO, Ana (compiladora). **Cosidad, carnalidad y virtualidad. Introducción.** Buenos Aires: UNA, 2018.
- ALVARADO, Ana. *El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la postdictadura. Caso testigo: El Periférico de Objetos.* In: DUBATTI, Jorge (compilador). **Escritos sobre Teatro II.** Colección Temas de teatro universal. Buenos Aires: Nueva generación, 2009.
- ALVARADO, Ana. **Teatro de Objetos, manual dramaturgico.** Colección Estudios teatrales. Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires: Sn, 2016.
- CORNAGO, Oscar. **Para una crítica del concepto de posdramaticidad.** Revista El Apuntador, N° 20. Quito: Sn, 2009.

- DIÉGUEZ, Ileana. **Escenarios Liminales**. Serie Teoría y Técnica. México: Paso de Gato, 2014.
- HERAS, Guillermo. **Los retos de la dirección de escena actual**. León: Luciérnaga Azul, 2014.
- LARIOS, Shaday. **Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil**. Serie Teoría y Técnica. México: Paso de Gato, 2018.
- LARIOS, Shaday. **Teatro de Objetos Documentales**. Número 14. México: Paso de Gato, 2018.
- LÓPEZ, Liliana (Compiladora). **Interteatralidad**. Topología de la crítica teatral. Serie Investigaciones sobre teatro. Buenos Aires: UNA, 2018.
- PAVIS, Patrice. **Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo**. Serie Teoría y Técnica. México: Paso de Gato, 2016.
- PLASSARD, Didier. **Por una retórica del teatro de objetos**. N° 74. México: Paso de Gato, 2018.
- SÁNCHEZ, José. **Dramaturgias de la Imagen**. Colección Monografías. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, 2002.
- SINISTERRA, José Sanchis. **La escena sin límites**: fragmentos de un discurso teatral. Sl: Ñaque Editora, 2002.
- SZUCHMACHER, Rubén. **Lo incapturable**. Buenos Aires: Reservoir Books, 2015.

# Ensino, metodologia e processo criativo da fireção em teatro de bonecos

Anna Ivanova

St. Petersburg Theater Arts Academy (São Petersburgo/Rússia)

Tradução: Márcia Lewis e Michelle Tse<sup>1</sup>

Transcrição: Caê Beck<sup>2</sup>



**Figura 1** - Anna Ivanova e Irina Niculescu. Conferência: *A formação do encenador, pedagogia e metodologia*. 3º PRO-VOCAÇÃO, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary.

---

<sup>1</sup> Traduzca.com

<sup>2</sup> Graduando em Licenciatura em Teatro na UDESC e bolsista do Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019157>

**Resumo:** O presente artigo registra a fala da diretora, pesquisadora e professora Anna Ivanova na conferência *A formação do encenador, pedagogia e metodologia*, durante o evento 3º PRO-VOCACÃO - Encontro Internacional sobre Formação no Teatro de Animação. Anna conta sua trajetória como docente na Rússia e na Finlândia, a realidade do teatro de bonecos como mercado e a educação nesses países, narrando como encontrou sua metodologia de ensino e direção de teatro de bonecos.

**Palavras-chave:** Pedagogia. Metodologia. Processo criativo. Treinamento para direção. Fronteiras.

**Abstract:** The following article registers the director, researcher, and educator Anna Ivanova's speech at the conference *Stage director training, training philosophy and methodology*, during the event 3rd PRO-VOCATION - Third International Conference in the Arts of Puppetry. Anna tells her journey as teacher in Russia and Finland, the reality of puppetry as an industry and as education in these countries and how did she find her teaching and directing methodology in puppetry.

**Keywords:** Pedagogy. Methodology. Creative process. Stage director training. Borders.

Boa tarde, senhoras e senhores. Primeiramente, eu gostaria de agradecer a todos os organizadores deste lindo evento por terem feito isso acontecer, à Irina [Niculescu], à alguns de vocês que estão em outro lugar <sup>3</sup> (mas que com certeza estão aí), e às pessoas que estiveram envolvidas no processo. Muito obrigada. Eu também gostaria de agradecer às pessoas atrás das janelas<sup>4</sup>, que ajudam a entendermos melhor uns aos outros. Eu invejo vocês que falam português e francês, porque assim vocês tem uma melhor ideia da minha apresentação do que aqueles que me escutam falando inglês porque meu inglês é pior do que a tradução. E muito obrigada por

<sup>3</sup> Referindo-se aos internautas que acompanhavam a transmissão online do evento. (N.E)

<sup>4</sup> Aqui Anna refere-se aos tradutores que estavam dentro de suas cabines de tradução simultânea, atrás de "janelas". (N.E)

aceitarem não ter algo escrito aqui porque eu vou improvisar. Eu vou tentar falar o mais devagar que eu conseguir e se não funcionar, peçam para eu falar com mais calma, por favor.

Meu nome é Anna, eu sou russa e estou muito feliz que não sou a única russa, pois em alguns dias vocês terão uma apresentação da minha colega Elmira Kurilenko, que veio da Sibéria, do *Theater Institute*. Estou muito feliz que Elmira está aqui porque na verdade ela tem trabalhado no *Theater Institute* por um longo tempo e ainda trabalha na Rússia. Eu me graduei no Departamento de Estudos de Teatro - mesmo que eu hoje seja uma diretora (eu me considero uma diretora de teatro de marionetes, educadora e pesquisadora) -, que é um curso muito bonito e muito sério com a duração de cinco anos. Eu aprendi a escrever sobre teatro, a pesquisar sobre teatro, sobre diferentes aspectos e, depois da graduação, eu fiz a minha tese em teoria do teatro de bonecos no mesmo lugar. Para mim, escolher o teatro de bonecos como campo de exploração não foi exatamente uma escolha livre. Eu tive interesse em trabalhar algo mais inusitado na década de 90, na Rússia, porque era *Perestroika*. Nada estava muito articulado, então o teatro de bonecos tinha uma perspectiva teórica muito boa, e eu comecei a estudar o teatro de bonecos. Todas as coisas que aconteceram na época eram descobertas de estudantes do meu departamento. Então, eu fui para jornada teórica e foi muito rico, muito inspirador, de certa forma abriu a minha mente para o que o teatro realmente poderia ser e não estava sendo naquele momento. Eu demorei uns cinco anos, mais ou menos, para encontrar um teatro de marionetes interessante e vivo. Então, depois da graduação, eu fui eleita para ser chefe no Departamento de Teatro de Marionetes. Eu tinha 28 anos, era bem jovem, e o Departamento de Teatro de Marionetes na Rússia tem em média 200 estudantes e 60 professores. Eu era mulher, eu era jovem, e eu era teórica, então tudo sobre mim estava errado. Foi um ótimo e enorme desafio.

Só para dar uma ideia de como a educação de Teatro de Marionetes é construída na Rússia (é completamente diferente, mesmo



que pareça que a gente quer dizer as mesmas coisas por “educação”, nós temos ideias muito diferentes em mente sobre o que educação é e pode ser). Temos quatro especialidades: diretor de teatro de bonecos (5 anos), performer de teatro de bonecos ou animador (4 ou 5 anos, dependendo do programa), designer de palco e marionetes (5 anos), construtor de marionetes (4 ou 5 anos). Essas pessoas estudam no mesmo andar no *Saint Petersburg Theater Arts Academy*. Eles se conhecem, eles se tornam amigos, mas fazer esse currículo funcionar junto é um grande desafio para os professores, pois todos os currículos são feitos separados, então não faz parte do plano estudar desde o primeiro até o último ano criando peças. Se isso acontece é por causa dos alunos e não porque é pensado assim. Então eu não curti muito a minha experiência russa até eu sair da Rússia, como geralmente acontece com os seres humanos. Era muito restrito, muito controlado, muito oficial, muito acadêmico, nós tínhamos todos os possíveis chefes (Ministério da Educação e Ministério da Cultura, que também controlava a educação) em cima. Mas o que eu realmente não gostava e que na verdade era uma grande coisa, é que nós tínhamos reuniões regulares para discutir e debater sobre coisas. Todo curso é conduzido por um mestre, então tem um pedagogo ou professor responsável que faz o currículo funcionar (que convida pessoas para ensinar palco, voz, dança ou coreografia, entre outras coisas). É o mestre do grupo que decide e convida pessoas das escolas, de diferentes departamentos, para trabalharem juntos e ensinar os alunos. Cada grupo apresenta seu trabalho a outros professores pelo menos duas vezes ao ano e há uma grande discussão, quando as pessoas brigam e falam “mas não é o que está escrito no currículo, veja. Não está escrito, por que eles estão mostrando coisas tão maravilhosas? Não é pra fazer agora, é pra fazer daqui a meio ano!”. Essas reuniões eram longas, às vezes chatas, às vezes sem sentido algum. Era como se as pessoas falassem idiomas diferentes, embora falassem em uma só língua. Mas quando eu me mudei para a Finlândia, não tendo ninguém com quem conversar sobre o que estávamos fazendo então, foi muito

deprimente porque quando você tem uma coletiva de professores para discutir o que você está fazendo e qual é o propósito do ensino, deveria ser uma grande chance, na verdade, para definir e defender a sua forma de pensar e de ver e declarar a diferença entre o que vocês têm feito, comparando com o professor que ensina a mesma disciplina para um outro grupo.

Então, em 2001, eu fui convidada pelo meu colega na Finlândia para me mudar para lá, para que eu pudesse começar uma nova escola. Se você conseguir imaginar as duas coisas mais opostas possíveis, como norte e sul, é realmente a Finlândia e a Rússia, em termos de sabedoria e experiência de teatro de marionetes. Porque na Finlândia não havia nenhum tipo de tradição em teatro de bonecos e no seu ensino, e na Rússia todo mundo que se gradua na escola tem a chance de ser imediatamente empregado por uma companhia profissional. Na Rússia, naquela época, havia mais de 2 mil teatros em nível nacional, profissionais e mantidos pelo Estado. Em cada cidade com mais de 300 habitantes, existia um teatro com todas as especialidades requeridas: diretor, performer e construtor, então todo mundo tinha a chance de ter um emprego se quisesse. Na Finlândia não havia nenhum tipo de tradição, pelo menos não havia uma tradição tão forte e duradoura em teatro de bonecos, não havia nenhuma tradição nacional como *Punch and Judy*, *Pulchinella* ou *Mamulengo* (o que vimos ontem, inclusive, foi realmente muito lindo<sup>5</sup>) e nenhuma tradição em termos de ensino, só três teatros de estrutura familiar. Teatro e companhia são a mesma coisa na Rússia, quando digo 200, quero dizer companhias e teatros. Significa que eles têm prédios, eles têm equipes, eles têm salários, uma pensão segura. Isso não acontece exatamente quando você sai da escola, mas em 10 anos isso é assim. Então, na Finlândia, todos estes teatros e companhias (também os “dois em um”) foram estabelecidos na década de 70, talvez 80, e na maioria dos casos eram com estrutura

---

<sup>5</sup> Referindo-se ao espetáculo *O romance do vaqueiro Benedito*, do grupo *Mamulengo Presepada*, de Brasília, apresentado na programação do 3º PRO-VOCAÇÃO. (N.E)

familiar, portanto essas pessoas que estavam trabalhando lá por anos (de 5 a 7 pessoas, na companhia toda) não estavam interessados em empregar graduados e substituir os membros da família ou pessoas que trabalhavam lá há muito tempo.

Como uma professora russa muito cética, quando eu vim para a Finlândia eu anunciei direto que em alguns anos nós teríamos um problema, porque eu recebi a proposta de pegar 16 alunos cada dois anos para uma educação de quatro anos. Felizmente, ao lado da Academia de Artes Cênicas, a próxima porta é o escritório de desempregados. Então eles vão direto da escola para a sala dos desempregados, porque não tinha nenhuma chance de serem empregados oficialmente. Todos os ganhos, todos os subsídios que eles poderiam ganhar, eles tinham das mesmas fontes, das mesmas fundações. Mas isso não é o pior, a pior coisa é que nós éramos só dois professores. Então 16 estudantes de cada período, do primeiro e do terceiro, segundo e quarto anos, e só dois professores. Claro que tinham outros professores, como professores de movimento, e alguns professores de disciplinas poderiam ser convidados porque também tínhamos um orçamento independente, mas todas as disciplinas especiais, como manipulação ou construção ou direção, nós tínhamos que ensinar nós mesmos. Dentro dos 14 anos que eu trabalhei na Finlândia, esse curso fechou por causa da razão que eu falei antes, porque ninguém podia lidar com educação profissional num país com 5 milhões de pessoas e 16 bonequeiros graduados a cada dois anos.

Hoje o curso de teatro de bonecos está oficialmente fechado. Mas, tendo tido um problema em estar satisfeita com o que estávamos fazendo, nós tivemos que criar nossa própria abordagem. Felizmente ou infelizmente, eu nunca fui atrás de um treinamento profissional como *performer* ou como diretora. O que eu estava ensinando na Rússia era História do Teatro de Bonecos, mas porque eu era uma recém-graduada quando eu comecei a dar aulas, eu tinha uma experiência muito forte no que era ser um professor interessante e o que não era. E eu era muito próxima de idade aos

meus alunos. Então eu decidi que nenhum desses alunos jovens na minha frente estavam seriamente interessados em aprender que em 1662, em Londres, teve a primeira menção ao espetáculo *Punch and Judy*. Então, [informações como] qual era o ano, qual era o nome da pessoa, a quantidade de apresentações feitas, ninguém queria realmente saber esses detalhes. Assim, eu coloquei uma tarefa para mim mesma de apenas inspirá-los, principalmente porque não haviam tantas produções de teatro de bonecos interessantes. Durante meus cursos teóricos, nós tínhamos grandes seminários. Desde então eu sei que para qualquer professor o melhor interlocutor é o aluno, porque o aluno é aquele em cuja frente você não tem medo de mostrar que você não sabe alguma coisa. Se algo não está claro para você, você pode ir ao aluno e dizer “vamos falar sobre isso, vamos discutir isso, vamos desvendar como isso funciona”. Eu tinha uma grande coleção de livros e vídeos, eu comecei a colecionar desde aquela época, e em cada lição eu trazia uma apresentação de vídeo que não estava disponível na Rússia, na época, e só assistíamos juntos e falávamos sobre ele. Sobre o que funcionava e o que não funcionava, sobre o que é contemporâneo, o que nos toca, o que não nos toca, por que isso acontece e o que nós realmente podemos sonhar em fazer e que teatro nós gostaríamos de fazer. Eu não tinha nenhuma abordagem para as disciplinas práticas, então eu tinha que fazer através de sonhos. Eu ainda sou muito amiga daquele primeiro grupo de alunos na Rússia, mas quando eu fui para a Finlândia já era uma escala completamente diferente do mesmo campo. Porque ninguém que estava lá ia ensinar direção, ou outra coisa. Meu colega estava mais focado em ensinar manipulação e construção, então através desses cursos teóricos nós começamos a montar um novo programa. Nós tínhamos orçamento independente, e eu tinha uma missão muito séria de conhecer todas as pessoas que eu amava da minha profissão, portanto nós decidimos que cada ano nós teríamos dois ou quatro *workshops* com grandes mestres do mundo. Através desse programa nós poderíamos convidar qualquer um que você pudesse imaginar. Era a nossa educação também,

porque nós estávamos lá presentes, sentados, observando, e às vezes participando dos *workshops* de Fabrizio Montecchi, Rene Baker e muitas outras pessoas. Eu descobri que a educação precisa servir ao teatro real. Na Rússia isso é muito claro, que, ao se graduar na escola o aluno precisa ter habilidades, para poder servir e atingir as expectativas de diretores, do público e deste mesmo teatro onde ele será empregado depois da graduação. Ele precisa saber como manipular certos tipos de bonecos, se ele é um diretor ele precisa estar apto a dirigir uma peça que seja bem aceita pelo público e assim por diante. Mas na Finlândia não foi possível educar as pessoas para que executassem o mesmo teatro, para pensarem da mesma forma porque não haviam companhias onde elas pudessem fazer isso. Na Rússia, era importante fazer o mesmo tipo “universal” de bonecos, na Finlândia, você tinha que criar programas onde cada um saísse da escola como artista individual, completamente diferente de todos os outros, pois, caso contrário, eles não conseguiriam competir. Porque ninguém quer ver, por exemplo, dezesseis *Petruskas* a cada dois anos! Não era tecnológico. Quando vão ao teatro, provavelmente a cada apresentação eles irão querer ver um novo boneco que você vai ter que conseguir manipular, então foi realmente reconsiderar todos os critérios que eu tinha tido antes. Nós, além de conduzir esses *workshops* que fizemos, decidimos que depois de cada mestre ir embora nós dávamos aos alunos mais uma semana para interpretar o que eles aprenderam com esse professor. São como aulas individuais. Nós estávamos sendo mentores para eles, dando suporte para as ambições individuais deles, interpretando habilidades e sabedoria que eles tinham adquirido. Isso poderia ser chamado de “educação baseada em oficinas” ou “educação baseada em projetos”. Porque, nessas oficinas, nós criamos os programas, era eu e Ari Ahlholm, meu colega. Nós dávamos para eles as tarefas e um tempo limite, podendo dar-lhes também limitações em termos de tecnologia. Podíamos pedir que explorassem bonecos de mesa, ou bonecos de tamanho humano... estávamos dando essa mentoria individual para os projetos. Dentro de cinco anos, essa

se tornou uma escola bem interessante. Os alunos podiam fazer o que eles quisessem, pelo menos eles tinham liberdade o suficiente para expressarem a si mesmos e nós começamos a viajar a todos os festivais internacionais de bonecos.

Em 2009, uma senhora da Polônia, chamada Beata Pejcz (ela não está mais neste mundo) me pediu para que eu fosse à Polônia para dirigir um programa para seus alunos. Eu fiquei completamente chocada porque eu disse diretamente a ela: “Eu não sou uma diretora” e ela disse: “Como assim? Eu acompanho seus alunos há 5 ou 7 anos e você os ensina direção”. [Respondi] “Não é ensino de direção, eu ensino um pensamento conceitual sobre teatro de bonecos”. Ela disse: “Seja lá como você a chama, mas você pode vir com a sua ‘abordagem’ para a Polônia? E fazer alguma coisa com os meus alunos?” Então, assim eu fiz e fui fazer a minha primeira apresentação, sem saber o que eu estava fazendo, dirigindo uma produção, e acabou sendo uma peça muito legal, eu gostei muito. Enquanto estava dirigindo eu não conseguia entender por que todos os diretores estavam reclamando da vida e de dificuldades durante o processo, porque foi tão fácil, foi tão divertido! Meia hora antes da estreia, eu abri a porta, vi o público e desmaiei. Realmente, é sobre conhecer o público, não é sobre se divertir durante a experiência laboratorial e as explorações. Desde então eu já fiz umas 20 peças nesses 10 anos, em Rússia, Estônia, Polônia, Lituânia, Itália. Eu continuo ensinando, embora eu tenha me tornado desempregada (ou seja, *freelancer*) na idade de 50 anos. Considerei isso como um novo desafio e comecei a criar as minhas próprias *masterclasses* e oficinas, e tenho lecionado em diferentes países com muito prazer. Eu gosto de ensinar amadores tanto quanto gosto de compartilhar as minhas experiências com profissionais, porque é, na verdade, um aprendizado mútuo, não é apenas ensinar e dar algo. Então, em um ponto, eu comecei a me questionar sobre o que estava fazendo quando estava ensinando teoria, o que significa ensinar direção e tudo o que foi mencionado, por exemplo, ontem. E também hoje de manhã, essas especificidades do teatro de bonecos, o que teatro

de bonecos é e essas provocações prévias, esses encontros, o que é o boneco, o que é o teatro de bonecos e o que é a nossa metodologia ou os métodos. Eu me dei conta de que há uma grande diferença entre o que o Marek [Waszkiel] nos mostrou ontem e o que nós ensinamos no curso de História do Teatro de Bonecos.

Em um momento, por que há tantos tipos diferentes de bonecos na história? Na ópera as pessoas cantam, provavelmente em diferentes figurinos, no balé eles dançam, em dança contemporânea eles também dançam, no teatro físico contemporâneo eles também dançam, se expressam através dos movimentos, o instrumento é o mesmo. Outros exemplos podem ser dados, mas em teatro de bonecos há uma grande diferença entre os diferentes tipos de bonecos e eu não podia evitar essa pergunta: por que alguns têm cordas, alguns estão na sua mão, alguns estão na sua frente, alguns estão à sua volta...? É uma pergunta gigante que nós chamamos de tecnológica, mas eu acredito que não há tecnologia no teatro de bonecos porque essa forma de arte é tão antiga e tão única que foi criado no momento em que não havia separação entre tecnologia e estética. Quando nós decoramos os nossos pratos ou toalhas de mesa, hoje, nós as decoramos para que elas pareçam bonitas. Mas sabemos que não tinham figurinos apenas para que parecessem bonitos: eram para proteção e só algumas partes do figurino foram desenhadas, só as partes das bordas, das mangas ou o colarinho, algo que esteja entre o seu corpo e o figurino. A mesma coisa com as toalhas de mesa, a mesma coisa com o prato. Mesma coisa com a construção de casas. Tudo era construído não acidentalmente, tudo era construído por causa das crenças e não só pelo fato de serem bonitas, mas úteis praticamente. Todas essas coisas criadas foram necessárias. E, fazendo a minha pesquisa sobre a história e teoria do teatro de bonecos (tudo que estou falando pode e vai ser usado contra mim, estou pronta) eu tenho absoluta certeza de que toda essa construção de bonecos não era apenas pela tecnologia. Eles não tinham nenhum autor. Não sabemos, por exemplo, quem inventou o *Pulcinella*. Sabemos que o existe o autor de Guignol,

mas não sabemos quem inventou *Pulcinella*, *Punch*, *Petruska*, ou a marionete. Nós não sabemos quem os criou. Não foi a boa vontade do artista que decidiu “por que não fixar em cordas?”. Tem um grande diretor de teatro de bonecos que também é cineasta, Rezo Gabriadze, provavelmente alguns de vocês devem ter visto um de seus espetáculos chamado *Stalingrad* ou *Song of Volga*, sobre a 2ª Guerra Mundial, e quando eu perguntei a ele: “Como você acha que a marionete foi inventada?”, ele disse: “Se você olha para algo, a primeira coisa que vem à sua mente é colocá-lo em cordas”. É uma explicação muito bonita e artística mas não é verdade, porque é a mesma coisa que dizer que quando você vê algo você faz uma luva disso.

Ao pesquisar sobre essa história do teatro de bonecos eu aceitei a teoria de que os bonecos vem de rituais. Gosto desta [teoria] mais do que a teoria de que a origem dos bonecos é a do brinquedo infantil. Antes da construção, há uma figura, um pequeno objeto que é apenas uma pequena escultura de um animal ou humano ou deus, seja o que for, que se torna um boneco mais tarde. Normalmente, da minha perspectiva, as pessoas colocam essas personagens, essas esculturas no limite. Eu comecei a pensar que, se os bonecos estão no limite, então eles precisam ser necessários lá. Se eu coloco algo em algum lugar é porque eu preciso dele ali. Comecei a considerar os bonecos como guardiões das fronteiras. Se nós formos para o conceito ritualístico do teatro de bonecos, nós nos damos conta de que os bonecos são mensageiros de uma outra realidade na qual o ser humano não pode ir. Provavelmente eu não possa ir lá porque sou uma mulher, porque tenho uma menstruação nessa época do mês, porque estou doente, porque sou uma noiva e vou estar casada logo, ou porque sou um garoto muito jovem ou outra coisa. Mas eu preciso de alguma coisa dessa outra realidade, eu preciso de permissão, ou de confirmação, ou de aprovação, eu preciso me comunicar com aquele outro espaço. Podemos chamá-lo de “espaço do desconhecido” ou “espaço da morte”. Minha definição preferida dessa outra realidade é “o espaço do inexperenciado”.



Todos nós temos diferentes crenças religiosas. Para alguns de nós, deus está lá em cima, para outros talvez algo nos puxa de debaixo da terra... tem alguma coisa que nós sentimos mas não sabemos o que é. Todos nós temos coisas muito sérias em comum, ferimentos de nascença, e nós temos um conceito de morte. Isso é uma coisa que eu acho que o teatro de bonecos está lidando diretamente e isso é algo que eu tento explorar como diretora, é algo que eu tento inspirar aos meus alunos: pensar em uma especificidade do teatro de bonecos. Isso não significa que nós precisamos ser depressivos. Isso não significa que vai ser engraçado. Porque a morte na verdade nunca foi trágica, só o é agora que sabemos tanto. Nós começamos a questionar tudo, mas antes o teatro de bonecos tradicional era uma coisa tão linda porque não foi inventado pelo ser humano mas foi inventado pela tradição e a tradição é uma grande cultura de respostas. Se você tem dúvidas, pergunte àqueles que não estão mais aqui. Eles sabem mais porque eles sabem algo que você não experiência, mas que está bem aí. Estamos aqui, todos juntos, nessa realidade. Assim os bonecos podem atravessar essa fronteira facilmente. Claro, as formas tradicionais do teatro de bonecos dão suporte a essa ideia em todos os níveis, porque todos sabemos que o teatro de marionetes performa enredos que não são executados por bonecos de luva. Bonecos de luva apresentaram tragicomédias que não são executados por marionetes, com algumas poucas exceções. Nós sabemos que *Nativity Show*, *Crèche* na França, ou na Itália *Presépio*, ou *Vertep* na Rússia, ou *Yassle* ou *Szopka* na Polônia, é uma apresentação com uma caixa de natal. Eles também apresentaram textos e tramas que não eram performados em outro sistema tecnológico. Era o teatro, puramente. Pelo meu ponto de vista, essas formas tradicionais (o teatro de respostas) nos dão uma compreensão muito clara sobre como o trajeto foi construído, onde é o lugar do ser humano e como esse mundo é guardado, ou manipulado, e como isso funciona. Isso é parte do que nós precisamos saber, manter, desenvolver, preservar. Mas há uma outra coisa: em algum ponto eu acho que nós sentimos que nem tudo o que você

sabe sobre seres humanos e sobre o mundo deles pode ser expresso por essas formas tradicionais. Seria muito lindo se nós tivéssemos, todos juntos, uma experiência comum de espectadores. Depois da apresentação do Marek, todos esses bonecos, na verdade, nos mostram que a fronteira entre o conhecido e o desconhecido, e a experiência e a não-experiência estão cada vez mais próximos dos seres humanos. Não é mais vertical, não é mais sobre marionetista e marionete, ou sobre Punchman e Punch. É sobre mim e algo que está dentro de mim, ou muito próximo de mim. Os bonecos mudam essa dimensão, da vertical para a horizontal. E se, antes, nós podíamos facilmente dizer que o teatro de bonecos era um teatro de relacionamento vertical entre o ser humano e outra coisa ou outra pessoa acima ou abaixo, no teatro contemporâneo (o teatro que nos interessa hoje) também é possível termos um relacionamento horizontal que antes era assunto do teatro dramático. Se é sobre mim e outra pessoa, é drama, é relações sociais: eu e meu vizinho, eu e minha esposa, eu e o fantasma do meu pai. Mas nesse teatro que estamos experienciando agora tudo é tão frágil e tão novo e tudo depende tanto da gente que todas essas perguntas e todas essas explorações nos colocam num papel que não era exigido do marionetista. Cabe a nós agora decidirmos, cabe a nós agora construirmos. E, claro, seria muito estúpido não mudar, não utilizar esta chance. Então eu acho que essa criatividade na criação de novos bonecos, na exploração de novos materiais, é uma grande oportunidade para professores, para alunos, para bonequeiros profissionais chegarem nesse campo desconhecido e tentar achar uma forma, imagens expressivas e fortes, para pelo menos achar essa pergunta. Porque se compararmos à cultura tradicional, para mim, o teatro contemporâneo é um teatro de perguntas bem desconfortáveis, não é teatro de respostas confortáveis, essas são para bonecos tradicionais. E um teatro que traz perguntas muito desconfortáveis... não sabemos gerenciar isso. Mas tudo bem, porque é sobre isso que é a arte, precisamos encontrar mesmo assim, apesar de tudo.

Esse é o tipo de coisas que eu compartilho com meus alunos e com atores e, às vezes, começamos uma jornada. Normalmente, mesmo quando eu vou apenas para dirigir um espetáculo, ou se vou a uma oficina de 5 dias, todas as manhãs nós assistimos vídeos e discutimos coisas em nível teórico. Quando tento colocar pilares fundamentais da minha forma de pensar ou da minha educação, eu descubro que há coisas básicas onde nós podemos nos apoiar, uma é a teoria (leitura, escrita, formulação e assistir também fazem parte dessa exploração teórica) e a outra é a análise de textos. Eu tenho um professor que não sabe que é meu professor. Ontem vocês viram um pequeno trecho do seu show. Ele é um diretor de teatro de bonecos russo, bem conhecido na Rússia e nos países bálticos, mas não muito conhecido no mundo inteiro profissional, seu nome é Alexei Leliavski. Eu o convidei uma vez para ensinar meus alunos e fiquei na porta escutando para ver se o seu inglês era bom o suficiente para que os meus alunos finlandeses entendessem. Eu não podia sair por uns dez dias dessa oficina. Ele quase não falava, ele só fazia perguntas, muito devagarinho, usava todo o tempo que precisasse para que eles pudessem entender. Ele só fazia as perguntas, esperava, caminhava pela sala e em certo ponto ele entendia que eles estavam prontos para a próxima pergunta, como uma feitiçaria. No final de dez dias nós tínhamos 16 pequenos espetáculos. Obviamente eles estavam fazendo algo entre essas perguntas, mas, mesmo assim, era uma forma muito bonita de ensinar. O ponto era que eu pedi que ele ensinasse sobre direção, atuação e depois eu me dei conta de que eu fiz uma entrevista. Ele ficou horas comigo na cafeteria, e quando eu li essa entrevista dez anos depois de meu encontro com ele, dei-me conta de que um livro deveria ser escrito sobre as discussões de como ensinar o teatro de bonecos. Porque foram discussões muito bonitas e ele é uma das poucas pessoas que realmente estão prontas para compartilhar tudo, ele é muito generoso então quando você faz perguntas, ele só as responde. Tão bem quanto estudantes, na verdade. Porque às vezes você fala com diretores profissionais e eles respondem como

se você fosse um jornalista. Mas não foi o caso, ele apenas estava compartilhando tudo e então eu perguntei o que significa ensinar diretores e ele, que fala muito metaforicamente, respondeu: “Você está na sala, um grupo de pessoas entra na sala. Você os observa. Depois, o que você precisa fazer é, você tem pedaços de móveis espalhados, então você tem que se equilibrar entre eles e, então, para um, você precisa colocar a cadeira para que ele se sente; para outro, você precisa retirar a cadeira para que ele não se sente... eles precisam só passar de uma porta para a outra. Este é o campo que vocês ficam juntos nesses cinco anos de estudo. Então, enfrente estar entre os alunos, você precisa criar circunstâncias para que eles consigam aprender algo. Você não os dá nada, você só está meio que servindo aos processos deles para passarem. E você é o responsável de eles saírem realmente com alguma coisa.” Outra metáfora dessa mesma pessoa, sobre o que exatamente é ensinar direção: “É como se vocês estivessem carregando um grande pedaço de madeira juntos. Quando você está carregando aquela madeira, você deve ter a certeza de que ninguém está trapaceando, de que estão equilibrando igualmente nos seus ombros, de que ninguém esteja fingindo carregar, sabe... vocês devem carregar o pedaço de madeira juntos. E ter certeza de que ninguém está observando de fora. Você não está falando: ‘É assim, façam desse jeito!’ Não, você está com eles.” O que é bonito é que, quando ele dirige os espetáculos com os alunos que são diretores também, cada um deles é responsável por uma pequena parte do espetáculo e então eles criam juntos, eles são responsáveis pelos pequenos episódios mas o conceito é do grupo, estão fazendo o mesmo espetáculo e não espetáculos diferentes. Assim, a madeira para ele é o espetáculo, é um trabalho pesado porque não é apenas divertido, é difícil.

Quando eu fui convidada, em 2009, para dirigir um espetáculo na Polônia, eu estava completamente pronta emocionalmente porque eu já havia passado por essa oficina com esse mestre e estava muito feliz de poder desenvolver, tirar esse método da análise textual e virar do avesso completamente. Mas me dei conta de que qualquer coisa

que eu fizer, eu irei dirigir contos de fadas. Porque eu gosto deles, porque eles não são apenas livros infantis, são textos codificados que eu preciso decodificar. E tenho que achar um significado para cada metáfora do conto de fadas. Não faz nenhum sentido eu apenas ilustrá-lo. Eu tenho que pegar o texto, eu tenho que entender o ponto do texto, eu preciso achar a minha interpretação pessoal de cada personagem, de cada evento e eu preciso encontrar a forma de como fazer isso acontecer no palco, respondendo às melhores respostas de Leliavski e que público irá assistir. Você pode ter grandes ideias, você pode ter grandes interpretações, grandes textos, mas ninguém dá bola pra isso porque as pessoas precisam ver alguma coisa. Eu basicamente nunca uso texto e provavelmente eu sou responsável pelos bonequeiros finlandeses que não falam no palco porque, não sabendo o idioma, eu não achei um jeito de como ensinar o teatro com fala. Mas eu gosto disso, eu quase nunca uso texto. Ano passado, eu fiz *As três irmãs* de Tchékhov, sem palavras. É conto de fadas, para crianças ou adultos. Também coleciono histórias de crianças, e agora eu os contarei uma. Eu tenho um projeto engraçado: eu pego um microfone, eu pego uma criança de 6 anos ou mais e eu digo a essa criança bem rapidinho: “Ok, você tem seis cores, preto, branco, verde, azul, vermelho, amarelo. Escolha uma cor e me diga um conto de fadas.” Provavelmente vocês não vão acreditar, mas por favor tentem. Um garoto de seis anos à sua frente diz: “Certo. Azul. Azul. Era uma vez um Nada. E ele tinha seu melhor amigo Ninguém. Um dia eles foram para Lugar Nenhum e foram fazer nada. Aí eles viram a uma distância um azul escuro. Eles foram, chegaram perto e tocaram. Era molhado. E foi assim que eles descobriram que havia um mar no mundo.” É isso. Cinco minutos. Então eu comecei a colecionar essas fábulas de crianças, porque uma hora eu fui convidada para fazer teatro para bebês e me dei conta de que eu só posso conversar com esses bebês se não for eu, se for uma criança de seis anos que fale com eles, porque eles ainda estão lá em algum lugar na realidade da mitologia dos contos de fada. Para mim a grande inspiração para ensinar não é

só o teatro de bonecos, muitas coisas eu posso explicar através de exemplos de *cirque nouveau*. Eu acho que artistas circenses em certo ponto são mais corajosos do que bonequeiros ou um pouco diferentes porque a sua vida depende dos seus erros. Eu gostaria de mostrar a vocês dois vídeos curtos. Um deles é de um grupo brasileiro-finlandês, *Nuua*, talvez vocês o reconheçam. [*Lento*, Olli Vuorinen et Luis Sartori do Vale<sup>6</sup>]. Esse é de um diretor francês muito famoso: [Joann Bourgeois, Trampoline<sup>7</sup>]

Então eu comecei a coletar material de ensino sobre o circo apenas para analisar exatamente quais são as diferenças entre o circo tradicional e o *cirque nouveau* e eu cheguei à conclusão de que no circo tradicional o ator não é um ser humano, ele é um super-homem em cena. Ele faz algo que um humano não deveria fazer. Fazem malabares com muitas coisas ao mesmo tempo, pulam em cima das cabeças, sem pensar se é arriscado para suas vidas. No *cirque nouveau* nossos colegas questionam a própria essência das suas ferramentas. Por exemplo: com aqueles balões [do vídeo] eles questionam a gravidade. Fazem malabares verticalmente, eles se colocam numa outra realidade. Não é mais um ser humano que é o herói desse universo, ele é vítima das circunstâncias, vítima do meio ambiente, do seu espaço. O espaço se torna muito perigoso, ele faz armadilhas perigosas para o *performer*. No segundo vídeo, eles são basicamente do mesmo espetáculo, onde a plataforma fica vertical e eles ficam deslizando para baixo e pulando, caindo. Isso é estar questionando o equilíbrio. Toda a abordagem de gênero, todas as coisas sociais, toda a associação turística, tudo está lá, todo o metafórico, o constante correr e lutar. Só através do questionamento que na verdade tudo está equilibrado na nossa vida. Então eles são considerados como uma ferramenta profissional e é como eles constroem sua história. Em outro vídeo, do mesmo artista, Joann Bourgeois, quando eles exploram trampolins, o trampolim

<sup>6</sup> Vídeo disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=cmLDHJtu09I>

<sup>7</sup> Vídeo disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=s0H752VDCq8>

não é a superfície que permite que você pule ou voe, na verdade, você só quer fazer um próximo passo e aí você é chutado do chão.

Mais dois exemplos, não de marionetistas. Um deles é o espetáculo *Kiss and Cry*<sup>8</sup>, feito pelo famoso cineasta Jaco Van Dormael e Michèle Anne de Mey, da Bélgica. É *live animation*, com câmeras. Esse também é bem famoso, *Zero Degree*<sup>9</sup>, é de um coreógrafo, Akram Khan. Antony Gormley é um escultor que fez bonecos, os que trabalharam junto a Sidi Larbi. Nós geralmente falamos que a marionete é a nossa ferramenta profissional e estou completamente certa de que cada instrumento tem que ter um propósito claro para ser compreendido. Se temos instrumentos musicais, é para produzir som, se temos ferramentas médicas, é para curar pessoas, se temos uma faca, é para cortar, se temos uma tesoura, também. Mas tendo a marionete como um instrumento, eu só tento inspirar estudantes a perguntar “para quê”. E para mim é um instrumento muito forte de criar significados. É como um instrumento de construir significado. Para mim o fazer do teatro contemporâneo é uma configuração de questões. O mais importante é colocar perguntas sérias para os alunos e deixá-los encontrar seus modos de responder essas questões.

Muito Obrigada.

*Primeira pergunta:* Anna, como você escolhe os seus temas? Como você começa, como você escolhe um tema?

*Anna:* Como eu disse, eu não tenho nenhuma educação formal, eu sou uma impostora. Eu aprendi que isso tem que ser tirado do seu armário secreto. Então em um momento eu decidi qual foi o meu conto de fadas preferido na infância, acabou sendo uns seis contos dos Irmãos Grimm. Quando eu estava fazendo o espetáculo, era um espetáculo sobre irmãos que se tornam cisnes e uma

<sup>8</sup> Vídeo disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=w1FGrjd00KY>

<sup>9</sup> Vídeo disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=0wQG9BTW5AE>

irmã que teve que ficar em silêncio durante muito tempo e fazer uma camisa de urtiga. Eu tenho uma irmã quatro anos mais velha do que eu. A história é sobre uma moça que tem que se sacrificar por causa de seus irmãos. Eu não tenho um irmão, mas eu tenho um primo que eu amava muito quando eu era nova e, montando a peça, eu descobri que eu tive sim um irmão, entre eu e minha irmã, que morreu, e por isso eu nasci. Então, eu decidi não tocar mais em questões pessoais mas no ano seguinte fui convidada a fazer uma peça em Charleville-Mézières, com estudantes da ESNAM<sup>10</sup>, e, ao buscar o tema eu tentei de novo descobrir coisas da minha infância e lembrar algo da minha mãe (eu não tenho mais pais neste mundo), mas a única coisa que eu conseguia lembrar foi que ela trabalhava numa tipografia, uma escritora à moda antiga, e as cartas caíam enquanto ela estava digitando e assim ela coletava os textos. Uma vez à noite ela não tinha voltado para casa, foi chaveada acidentalmente na tipografia, e foi atacada pelos ratos. Então fiz um personagem rato. Todo mundo busca os seus álbuns de família para escolher seus assuntos, e não é divertido.

*Segunda pergunta:* Eu fiquei muito curiosa sobre o professor que mudou o modo que você viu o ato de lecionar, sobre como ele abordou o texto e como você mudou esse método. Gostaria que você falasse brevemente sobre isso.

*Anna:* É sobre análise de texto do diretor, porque todos nós sabemos como ler mas eu não estava consciente qual é a jornada entre a linha e a tarefa última do diretor. Então o que eu descobri: se nós dissermos “era um inverno muito frio” e cada um de vocês, em dez segundos, escrever o que é um inverno muito frio para vocês, algum de vocês vai escrever que vai ser uma lareira e você fica lá sentado com a vovozinha, outro vai dizer que é menos 35° e você está sozinho num campo enorme, outro vai dizer que vai ter

---

<sup>10</sup> École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette. França. (N. E)



um lindo pedaço de gelo nas suas luvas (eu não tenho nem ideia sobre o que os brasileiros escreveriam!), mas quando você chega no espetáculo de marionetes e você vê aquele monte de tecido branco e ...“era um inverno muito frio”..., isso é a ilustração. Para mim a coisa mais importante que eu peguei de Leliavski é como você pega o texto. Próximo passo: qual é a interpretação do texto. Fazer perguntas de cinco níveis de profundidade “Por que? Por que? Por que?...” e aí você chega no ponto em que te machuca de verdade, e a próxima resposta vai ser: “Inverno para mim é estar perdida na floresta porque uma vez eu fiquei perdida na floresta no inverno”. Mas qual é a plateia que vai ver esse boneco pequeno na floresta? Não é interessante, então tenho que achar um jeito. Se para mim solidão for o inverno frio, preciso achar um jeito de a plateia ver isso. Se eu pôr a marionete entre as árvores, vai ser uma imagem estática. Interpretação de texto, realização visual. Assim nenhum dos passos é repetido. Mas como eu desenvolvi isso foi num curso de cinco dias, *A interpretação do diretor do texto escrito*. Foi um curso muito curto. Eu fiz uma jornada na teoria dos contos de fada.

*Terceira Pergunta:* Você disse que as marionetes podem atravessar as fronteiras facilmente e também que vêm de rituais... Eu li um texto de Hoichi Okamoto e também de Nicole Mossoux (porque ele tinha uma preparação de dez horas antes de manipular os bonecos) e ele disse que para ele o boneco era uma alma, um fantasma. Nicole Mossoux também fala sobre fantasmas e o invisível. Para você, o que você acredita que acontece quando nós criamos um boneco?

*Anna:* Para mim isso é uma questão muito essencial na nossa educação profissional, o que acontece quando nós criamos o boneco, mas também quando nós criamos o boneco. Eu estou muito feliz que Veselka está junto com sua designer aqui, então é uma chance muito rara de descobrir qual é o momento, o processo quando o boneco está ganhando vida. Não quero dizer sendo animado, mas quando você visualiza o personagem, a personalidade. São abordagens

muito diferentes tanto de deixar o boneco pronto como de começar a trabalhar com ele, ou explorar que tipo de marionete você precisa, que não precisa de um inteiro (só de metade, ou só do cotovelo de boneco), então eu normalmente não trabalho com o *designer* até um estágio mais posterior. Eu preciso achar alguma coisa que ressoa. Eu gosto muito do mercado de pulgas, é uma obsessão. Quando estou buscando coisas lá, pode ser um vestido, também busco uma inspiração como diretora. Também preciso de um espaço vazio para começar antes de que qualquer coisa venha, assim quando o marionete está vindo não tem milagre. O milagre acontece quando os atores começam a fazer as coisas. Esse momento é muito sagrado para mim. Sem nada místico, mas ainda assim é um momento muito especial. Porque você tem que ter o momento teste onde você pega a coisa. Um segundo e então alguma coisa acontece que você entende. Eu não interpreto o momento que a marionete está sendo criada, porque eu não faço a marionete, só os *designers* realmente os fazem, e eles não trabalham comigo porque eu não dou liberdade total para eles. Eu dou umas dez dicas para o *designer*. Digo: “Isso é o que você tem que usar”. Assim eu fiz *Três Irmãs*, eu achei cabeças bonitas de bonecas antigas nos mercados de pulgas na Finlândia. Eram bonecas feitas de *papier machê*, bem baratas, eram só cabeça e ombro, com um buraco. Dei a cada uma das atrizes e ao *designer* e disse: “Pode criar qualquer corpo”. Foi uma inspiração, a marionete e o material, foi um pensamento, uma inspiração... essas coisas desconhecidas acontecem entre os atores e a marionete, mas não entre eu e eles. É uma coisa muito individual, muito pessoal, e para mim as coisas já acontecem antes do boneco nascer. Sabe, na África tem uma tribo onde as pessoas acreditam que a criança nasce não no parto, mas quando a mãe começa a pensar sobre ela.

Eu sou esse tipo de bonequeira.

# Teatro baseado em imagem: uma nova pedagogia para um teatro “novo”

**Carmen Stanciu**

Universidade Nacional de Teatro e Cinema  
UNATC (Bucareste/Romênia)

Tradução: Cia. das Traduções Ltda (Joinville/SC)





**Figuras 1, 2 e 3** - *Beware Of Pity (Cuidado com a pena)*. Diretor: Simon McBurney. Schaubuhne, Berlin (Alemanha). Foto: Oana Monica Nae.

**Resumo:** Esse artigo captura a apresentação, discussões e diálogo interativo da conferência *A função teatral da imagem e sua relação com os outros elementos da encenação*. A ideia principal da conferência é que hoje em dia o contexto das artes performáticas pede reconsideração do método pedagógico da profissão de diretor teatral. Eu vou lembrar como o “trabalho” de diretor teatral emergiu no século XIX como um resultado lógico da industrialização. Trazer luz elétrica aos auditórios de teatro, construir grandes teatros com longos palcos, o apetite do público por encenações elaboradas e realistas usando modelos #D e maquinário complicado – tudo isso impôs a necessidade de um homem que tem ou desenvolve habilidades e *knowhow* de encenar. E foi assim que a história do teatro mundial foi reescrita no século XX – O Século do Diretor. Além disso, as duas pessoas mais influentes do teatro do último século foram ambos diretores e professores: Konstantin Stanislavsky e Bertolt Brecht. Mas e sobre nosso século XXI? O teatro ainda é um *playground* para os diretores? Minha teoria é que as artes performáticas hoje estão apagando os padrões “tradicionais” dos precursores do teatro sob a pressão do novo papel que o teatro é exigido a performar na sociedade. O teatro do Era Digital precisa ter a mesma estrutura “pixelada” que todas as outras criações humanas. Esse é o porquê eu acredito fortemente que a pedagogia do teatro deve ser reconsiderada e reorganizada tendo como sua ideia central a dicotomia entre a estrutura dramática e pós-dramática da peça. Afinal, como Peter Brook disse, “uma peça é uma peça”. Como suporte para demonstração e discussões, usarei a teoria de Meyerhold sobre como construir uma performance, o diagrama de Schlemmer sobre tipos de performances, as observações de Brecht sobre teatro dramático versus teatro épico, a teoria de Lehmann sobre teatro pós-dramático e os argumentos de Erika Fischer-Lichte sobre estéticas transformadoras. Usarei imagens de shows encenados por diretores de teatro de destaque, que marcaram ou marcam como fazemos e vemos o teatro hoje.

**Palavras-chave:** Artes performáticas. Pedagogia teatral. Trabalho do diretor. Novas tecnologias. Teatro Dramático vs. Pós-Dramático. Narrativa.

**Abstract:** This summary captures the one-hour presentation, discussions and interactive dialogue at the conference: *The theatrical function of the image and its relation to the other elements of staging*. Pedagogical approach. The main idea of the conference is that nowadays the context of performing arts claims a reconsideration of the pedagogical approach of the profession of theatre director. I will recall how the “job” of theatre director has emerged in 19th century as a logical result of the industrialization. Bringing electric light into theatre auditoriums, building bigger theatres with wider stages, the appetence of the public for elaborate and realistic staging using 3D props and complicated machineries – all this imposed the necessity of a man who has or develops the skills and knowhow of staging. And that’s how the history of the world theatre was re-written in the 20th century – The Century of the Director. Moreover,

the two most influential theatre people of the last century where both directors and professors: Konstantin Stanislavsky and Bertolt Brecht. But what about our 21st century? Is theatre still “a playground” for the directors? My theory is that the performing arts today are erasing the “traditional” patterns of theatre makers under the pressure of the new role that theatre is claimed to perform in society. The theatre of Digital Era needs to have the same “pixed” structure as every other human creation. That’s why I strongly believe that the pedagogy of theatre must be reconsidered and reorganized having as its central idea the dichotomy between the dramatic and the post-dramatic structure of the play. After all, as Peter Brook said: “A play is a play.” As support for demonstration and discussions I will use Meyerhold’s theory on how to construct a performance, Schlemmer’s diagram on types of performances, Brecht’s remarks on dramatic theatre vs. epic theatre, Lehmann’s theory on post-dramatic theatre and Erika Fischer-Lichte’s arguments on transformative aesthetics. I will use images from shows staged by outstanding theatre directors, which marked or/and are marking how we make and look at theatre today.

**Keywords:** Performing arts. Theatre pedagogy. Director’s work. New technologies. Dramatic vs. Post-dramatic Theatre. Narrative.

“É esta a vida real?

Isso é apenas fantasia?

Preso em um deslizamento de terra

Nenhuma fuga da realidade

Abra seus olhos

Olhe para o céu e veja...”<sup>1</sup>

Artes, teatro – como uma fuga da realidade? Eu acho que isso não é mais uma opção. Nem para o espectador, nem para o artista. Devido ao fato de que hoje não há realidade, apenas imagens. Em outros termos: hoje não existem imagens – apenas a mesma realidade única que se gera infinitamente. Se essa postulação é válida e se “o teatro é o espelho de nossos tempos”, a imagem espelhada é verdadeira ou falsa? Quem poderia responder?

<sup>1</sup> *Is this the real life? / Is this just fantasy? / Caught in a landslide / No escape from reality / Open your eyes / Look up to the skies and see...* (Queen – Bohemian Rhapsody)

Entre a subjetividade dos artistas e a objetividade do mundo sensível, novas imagens emergem, remodelando a vida. É este “o admirável mundo novo” imaginado por Miranda? Parece uma distopia. O fracasso de toda utopia tem como consequência o colapso do sonho teatral? Ainda estamos abraçando uma arte que não existe mais porque não aceitamos deixá-la morrer? O teatro é mantido vivo pela ideia de arte apenas na mente do artista? Eu penso que não. O que eu acredito fortemente é que uma era terminou (décadas atrás), enquanto outra começou, mas o teatro ainda é cativo em seus velhos hábitos – mais especificamente como prática, pedagogia e pensamento crítico. Avançar é restabelecer o poder da arte para reconstruir o mundo. E isso só será possível se partirmos da pedagogia das artes, não do produto cultural. A maioria dos nossos alunos tem menos de 20 anos. Eles estão aprendendo, em universidades ou academias, a arte de fazer teatro ontem ou hoje. Mas seus espectadores ainda não nasceram. Quando eles se formarem, em cinco, seis ou sete anos, enfrentaremos outra geração, com um “repertório” distinto de imagens e outros tipos de tecnologias para abordá-lo. Ainda hoje, não é justo pedir aos espectadores que desliguem seus dispositivos ao entrar no auditório enquanto, no palco, a equipe artística usa aplicativos sofisticados.

Gostaria de enfatizar que não se trata de trazer novas tecnologias para o teatro. Com o tempo, as artes cênicas sempre adotaram o que havia de novo em termos de arquitetura, técnica de palco, iluminação e assim por diante. Isso foi feito. Trata-se de reorganizar toda a estrutura das apresentações de teatro para harmonizar com nossa capacidade de perceber o tempo e o espaço simultaneamente, de diferentes perspectivas. É isso que as tecnologias trouxeram para a nossa vida cotidiana: estamos cercados por toneladas de informações – a maioria delas visuais – que não têm conexão imediata umas com as outras, mas mesmo assim elas estão sendo entregues a nós simultaneamente. E esse fato tem consequências dramáticas – literalmente falando. É por isso que precisamos reconsiderar a ideia principal de “imagem” para entender como ela é ou como pode

ser usada no teatro de hoje. A imagem tem um status paradoxal: é muito mais imprecisa que a linguagem escrita, mas é infinitamente mais complexa que as palavras. É, ao mesmo tempo, vazia de significados/cheia de significados. Então, como uma imagem se torna significativa ou o que a torna expressiva?

Vamos começar do começo. No teatro, o começo é Aristóteles e sua ideia de que toda arte é uma imitação da realidade. Mímeses. E vamos supor, por uma questão de argumentação, que essa alegação ainda seja verdadeira. Mímeses significa duas coisas: um significado está conectado ao psíquico, enquanto o outro envolve o poder social por meio de uma ação, um comportamento, palavra ou imagem que induzem seu correspondente. E esse é o status particular da arte ou do teatro, que incorpora esse poder à lei dos gêneros dramáticos, à estrutura das histórias e à representação de uma ação feita pelos personagens, ação que explode emoções na plateia. Por isso é tão importante entender como e por que o teatro está na moda ao longo do tempo, gerando novas fórmulas para manter contato com os poderes psíquicos e sociais.

Primeiro no cinema e na televisão, agora no teatro, a implicação da técnica muda as premissas da arte, provocando a noção de “mímeses” (como a imitação de uma ação possível real). Não basta usar o poder visual ou os meios experimentais de expressão para ilustrar histórias antigas de uma nova maneira. Mais do que isso, é necessário utilizá-los com o objetivo de restaurar toda a ordem representativa do teatro, tão profundamente danificada. Vamos introduzir a noção de imagem nesta equação para que possamos discutir a ideia de imagem em termos da presença ou ausência do “outro”. Se o teatro é uma mímeses, deve ser alguém ou algo “real” (verdade verídica) refletido no “espelho” do palco. E as imagens que não têm correspondente externo? Por exemplo, uma tela branca (sim, no teatro, o antigo horizonte *trompe l'oeil* [“enganar o olho” em português] foi substituída por telas de ciclorama) ou o “apagão” (ou *heblu*, como é conhecido no teatro francês). Podemos defini-los como “imagens neutras”, mas não podemos negar sua função no



teatro. Todo diretor usa essas imagens artificiais – assim como o compositor emprega a pausa entre os sons para criar música. Qual o sentido de usar uma cortina? Basta apagar a luz por um período mais curto ou mais longo e esse sinal simples, essa “imagem/não imagem” mudará as regras do jogo (outra hora, outro lugar, e então novamente de volta – apenas em um piscar de olhos). Em outras palavras, tem uma função narrativa. E uma estética. O contraste entre a “neutralidade” de uma tela iluminada na qual nada é projetado e os sons que sublinham uma ação muito específica e claramente cognoscível tem o poder de amplificar a teatralidade usando um efeito de contrarrealidade. (Esta técnica específica é usada pela diretora britânica Katie Mitchell). Tais métodos são emprestados da televisão ou do cinema, mas nada têm a ver com suas fontes. O objetivo é totalmente teatral e nasce da capacidade/necessidade de desestruturar a imagem de seu contexto real e de reconstruí-la, com maior impacto, no palco. Essa fragmentação é o oposto da estrutura sequencial do teatro dramático (aristotélico) e implica o foco da ação cênica na essência, no significado, em vez de enfatizar a forma.

A transformação do conceito de mímese em antimímese (Brecht) ou pós-mímese/pós-antimímese (pós, metateatro) é uma consequência da transformação de como o público se identifica com a história/ação ou personagens de um show de teatro. Isso também significou substituir os efeitos tradicionais alcançados pela identificação pelos elementos extracênicos (enredo, personagens), pela identificação direta com o artista que encena a peça (visão e estética do diretor). Esse tipo de desempenho não é mais baseado no conceito de mímese, mas é diretamente dependente/contido em uma forma “emocional” específica.



**Figura 4** - *Gulliver's Travels (As Viagens de Gulliver)*. Diretor: Silviu Purcarete. National Theatre, Radu Stanca, Sibiu (Romênia). Foto: Mihaela Marin.



**Figura 5** - *Hamlet*. Diretor: Robert Lepage. State Theatre of Nations, Moscow (Rússia). Foto: Sergey Petrov.

Todos podemos concordar que o teatro pelo artista é um sonho remoto da “infância” das vanguardas. Novas formas de teatro trazem a ideia de recontrolar os espectadores em termos de receptividade e interatividade, forçando-os a desistir da ilusão e da empatia. É um passo adiante do teatro épico brechtiano, onde o *verfremdungseffekt* era baseado na fragmentação da ação com a ajuda de canções ou cartazes. No teatro pós-dramático, a continuidade visual do teatro é rejeitada. A própria imagem pode ser dividida ou multiplicada, e essa técnica elimina a necessidade de unidades clássicas de tempo e espaço. A ação cênica é reconstruída a partir de partes ou segmentos percebidos em registros separados (do olho, ouvido ou emocional), não como um discurso racional, mas como resultado da psicologia ou motivação interna dos personagens.

Não esqueçamos, nem por um momento, que, devido à sua ambiguidade, a imagem é altamente manipuladora. E, no teatro, esse poder é dobrado pela intencionalidade dos artistas. A técnica de manipulação mais eficiente e ainda não sofisticada é baseada no uso do corpo do ator para criar imagens chocantes que substituem a narrativa, a linguagem verbal. Consequentemente, o espectador deve ser ativo em relação aos atores, melhor dizendo, aos performers. O impacto sensorial é totalmente poderoso e o show se torna uma experiência pessoal. Em termos de Jacques Rancière, ele se emancipa, preenchendo a distância entre aqueles que são e aqueles que aspiram ser. Um fantoche, como um ator burlesco no cinema, é uma figura esteticamente estabelecida, um herói do puro espetáculo que pairou em face da psicologia tradicional. Sua função não é a personificação de um ser humano, mas tornar-se o instrumento que descarrilou toda a fábula. O corpo do boneco/objeto corta os elos entre causa e efeito, ação e reação, porque lança os elementos da imagem em movimento (ação) em contradição (a função se torna um conflito), torna-se uma máquina dramatúrgica ou um meio de transformar uma fábula em outra. Mas essas situações “puras” não são a essência redescoberta da imagem: elas são o resultado daquelas operações pelas quais o teatro frustra seus próprios poderes.

De fato, podemos falar sobre as duas maneiras diferentes de usar imagens no teatro: uma baseia-se em vincular imagens uma à outra para fins de continuidade narrativa e significado (narrativa clássica); a outra utiliza imagens por seu poder autônomo (em termos de temporalidade), gerando descontinuidades e ambiguidades essenciais no palco. A imagem em movimento (teatro baseado em ação) e a imagem temporal (uma imagem estática pós-dramática que não possui “mímese” por trás). A imagem-movimento, a imagem organizada de acordo com a lógica do esquema sensório-motor, é concebida como um ser, um elemento em um arranjo natural com outras imagens dentro da lógica do conjunto (uma estrutura orgânica montada) semelhante a uma coordenação de nossa percepção finalizada (uma estrutura final orientada) e a ação e reação. A imagem temporal é caracterizada por uma ruptura com essa lógica “clássica” e deve ser percebida como uma “aparência” de pura situação ótica e sonora. É uma imagem estrategicamente desconectada de um todo possível, que não se vincula mais a outra imagem real (anterior ou subsequente), mas apenas à sua própria imagem virtual e suficiente. Cada imagem temporal é separada de outra imagem no mesmo programa. E, de fato, esse “isolamento” se abre para o seu próprio infinito. O público é forçado a se transformar de o espectador em uma espectação. Portanto, o que cria a ligação entre essas imagens é a ausência de ligação. O “ângulo cego” entre as imagens leva a um rearranjo do vazio e não a um arranjo “instintivo”. Entre essas duas imagens artísticas, há uma ruptura definitiva que é um reflexo da condição do artista e do público, que não se encaixa mais nas respostas disponíveis. Porque a arte não é mais um reflexo da vida.



**Figuras 6 e 7 - Faust (Fausto).** Diretor: Silviu Purcarete. National Theatre, Radu Stanca, Sibiu (Romênia). Foto: Mihaela Marin.

Hoje, nosso cérebro treinado para perceber arte tem a capacidade de traduzir a ação cênica não como o olhar as captura, mas como as sentimos, como uma vibração fluida nascida da teatralidade, quando elas ganham vida, muito antes de ordená-las e qualificá-las logicamente como ação inteligível, objeto ou pessoa, devido a seus atributos narrativos e/ou descritivos. Toda arte baseada em imagem é, de fato, a arte de contar uma história. É por isso que o teatro deve desistir do final feliz tradicional da história ou do final moral da tragédia. De fato, deve descartar a estrutura aristotélica – o arranjo cumulativo de ações “necessárias e verossimilares” que levam os personagens da sorte à desgraça (tragédia) ou de outra forma na comédia. Fábula como uma construção cuidadosa, logicamente baseada em conflito e reconhecimento. Mas o fato da vida, na vida real, a Lógica é Ilógica. A verdadeira vida não são fábulas e ações com um final admissível, mas situações que são abertas em todos os sentidos de direção. A vida não é uma equação dramática, estruturada como uma progressão de ações e reações, mas um caminho sinuoso construído a partir de múltiplos micro ou macromovimentos. Um exemplo muito bom, como enfatiza o diretor de cinema e teatro russo Eisenstein, é a arte japonesa. Devido ao princípio ideogramático da língua japonesa, o duplo caráter de uma imagem artística traz os significados diretos e indiretos combinados em um sinal visual, fundindo ambos os significados. A combinação de elementos som/imagem som/som, imagem/imagem produz um significado que contradiz o valor mimético dos elementos representados no teatro aristotélico, por assim dizer. Esse novo “sinal” está fundamentalmente baseado nas habilidades e na estética do diretor – a arte da montagem é deslocada para o conflito / contradição dos elementos de montagem, não do texto (em termos de enredo ou personagens). É uma linguagem fusional que não reconhece a diferença entre “substrato” e componentes sensíveis.

A verossimilidade e a necessidade não são mais necessárias. O que importa é a proximidade especial e a autenticidade temporal. O status do teatro foi questionado e contestado pela vanguarda nos anos



1950 e 1960. Entre *Happening* e *Performance*, foi reencenado como “arte viva” (*arts vivants* ou *artes en vivo*). Mas a mutação é muito mais profunda do que um novo nome. De fato, estamos testemunhando a migração do teatro do “tempo passado” para um “tempo contínuo presente” ilimitado. E isso acontece devido aos elementos visuais que unem o real (estou vendo aqui e agora) e o surreal (eu estava lá naquele momento), porque tomamos por garantida a autenticidade da imagem (principalmente a projetada). O elemento teatral torna-se parte de uma ação dialeticamente estruturada, apenas um “ideograma” singular e poderoso, com a função de estimular o cérebro em seus dois aspectos: o lógico e o emocional.

Sem dúvida, o teatro pós-dramático é um teatro de “aqui e agora” e “então e ali” juntos. Nesse paradigma que implica uma reconsideração da estrutura e da forma do espetáculo, o texto não é mais uma necessidade absoluta. Por outro lado, o visual ganhou cada vez mais destaque. As conotações de imagens como mensagem simbólica são tão fortes que transcendem a imagem denotada (a própria imagem, como podemos ver). Temos de acrescentar que as conotações não têm a ver uma com a outra, nem necessariamente se complementam. É claro que elas não são caóticas, anárquicas, mas podem ser vistas como “individualizadas”, porque temos diferentes “léxicos” de imagens que rimam com sua própria compreensão dos códigos culturais. Como Roland Barthes disse mais de meio século atrás, as **artes baseadas em imagens** são o resultado de uma evolução antropológica como efeito do *boom* da informação.

Temos que olhar para o futuro. Por mais que admiremos o passado, nostalgia significa involução, não evolução. Ela nos manteve prisioneiros de tramas clássicas, personagens de papelão (naturalistas ou psicológicos), códigos de construção expressivos do passado e motivações ridículas de ações. É por isso que devemos prestar atenção àqueles que estão tentando criar uma linguagem de imagens. Caso contrário, o papel do diretor será reduzido a um ilustrador de uma peça. Além disso, não devemos elogiar o “novo drama” com base em enredos padronizados que oferecem ao público

a glorificação da “espectação” através da identificação superficial com os personagens. Essa complacência cínica também é uma atitude terrível. Os diretores modernos tendem a enfatizar repetidamente sua visão. E isso é triste. Quando alguém teme que sua mensagem possa não estar clara, a culpa é dele, de modo que não podemos falar sobre a incapacidade do público em entendê-la. Apenas uma linha fina, um fluxo, é tudo o que é necessário em vez de imagens, sons e sotaques pesados. O que importa é a fragilidade das emoções, a relação intangível entre artistas e espectadores.

É importante que não seja suficiente reunir artes diferentes, não se trata de misturar procedimentos ou meios de expressão específicos para diferentes artes. Trata-se de um processo alquímico baseado em um processo denominador (como na **via negativa** de Grotowsky). É preciso renunciar a todos os detalhes desnecessários para descobrir o princípio, a unidade fundamental comum dos elementos imaginários e sensoriais de um espetáculo. Esses “morfemas” têm a capacidade, como acreditava Artaud, de atingir o público em um nível visceral, sem serem “traduzidos” pela mente consciente, gerando uma catarse ou uma “explosão extática” do público como um todo.

O novo teatro está baseado na ideia de uma nova linguagem de imagens. Isso não significa que uma arte “antiga” foi substituída por uma arte “nova”. É a afirmação de um novo paradigma, um novo *status* das artes. Na minha opinião, o bom teatro sempre busca complexidade – uma complexidade que envolve todos os aspectos da realidade, arte e política, cavando cada vez mais fundo em nós mesmos. A “novidade” da arte pós-moderna nada mais é do que um episódio necessário e a narrativa edificante de cada época por meio da qual construiu suas próprias “mitologias” através das artes. É uma resposta de cada arte reafirmando sua própria “juventude”. Ao se adaptar, demonstra sua essência perene.





**Figura 8** - *Hamlet*. Diretor: Robert Lepage. State Theatre of Nations, Moscow (Rússia).  
Foto: Sergey Petrov.

# Image-based theatre: a new pedagogy for a “new” theatre

Carmen Stanciu

National University of Theatre and Film  
UNATC (Bucharest/Romania)





**Figures 1, 2 and 3** - *Beware Of Pity*. Director: Simon McBurney. Schaubuhne, Berlin (Germany). Photo: Oana Monica Nae.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019193>

**Abstract:** This article captures the one-hour presentation, discussions and interactive dialogue at the conference: *The theatrical function of the image and its relation to the other elements of staging*. Pedagogical approach. The main idea of the conference is that nowadays the context of performing arts claims a reconsideration of the pedagogical approach of the profession of theatre director.

I will recall how the “job” of theatre director has emerged in 19th century as a logical result of the industrialisation. Bringing electric light into theatre auditoriums, building bigger theatres with wider stages, the appetite of the public for elaborate and realistic staging using 3D props and complicated machineries – all this imposed the necessity of a man who has or develops the skills and knowhow of staging. And that’s how the history of the world theatre was re-written in the 20th century – The Century of the Director. Moreover, the two most influential theatre people of the last century where both directors and professors: Konstantin Stanislavsky and Bertolt Brecht.

But what about our 21th century? Is theatre still “a play ground” for the directors? My theory is that the performing arts today are erasing the “traditional” patterns of theatre makers under the pressure of the new role that theatre is claimed to perform in society. The theatre of Digital Era needs to have the same “pixeled” structure as every other human creation.

That’s why I strongly believe that the pedagogy of theatre must be reconsidered and reorganized having as its central idea the dichotomy between the dramatic and the post-dramatic structure of the play. After all, as Peter Brook said: “A play is a play.” As support for demonstration and discussions I will use Meyerhold’s theory on how to construct a performance, Schlemmer’s diagram on types of performances, Brecht’s remarks on dramatic theatre vs. epic theatre, Lehmann’s theory on post-dramatic theatre and Erika Fischer-Lichte’s arguments on transformative aesthetics. I will use images from shows staged by outstanding theatre directors, which marked or/and are marking how we make and look at theatre today.

**Keywords:** Performing Arts. Theatre Pedagogy. Director’s Work. New Technologies. Dramatic Vs. Post-dramatic Theatre. Narrative.

*“Is this the real life?  
Is this just fantasy?  
Caught in a landslide  
No escape from reality  
Open your eyes  
Look up to the skies and see...”<sup>1</sup>*

Arts, theatre – as an escape from reality? I think this is no longer an option. Neither for the spectator, nor for the artist. Due to the fact that today, there is no reality, but only images. In other terms: today there are not images– just the same unique reality which is infinitely re-generating itself. If this postulation is valid, and if “theatre is the mirror of our times”, is the mirrored image a true or a false one? Who could answer?

Between artists’ subjectivity and the objectivity of sensible world, new images emerge, reshaping life. Is this “the brave new world” imagined by Miranda? It looks rather like a dystopia. Does the failure of every utopia have as a consequence the collapse of the theatrical dream? Are we are still embracing an art that no longer exist because we could not accept to let it die? Is theatre kept alive by the idea of art only in the artist’s mind? I do not think so. What I strongly believe is that an era has ended (decades ago), while another one has begun, but theatre is still captive in its old habits – more specifically as practice, pedagogy and critical thinking. To move forward is to re-establish the power of art to reconstruct the world. And this is going to be possible only if we start from the pedagogy of arts, not from the cultural product. Most of our students are less than 20 years old. They are learning, in universities or academies, the art of making theatre yesterday or today. But its spectators aren’t born yet. When they will graduate, in five, six or seven years, we’ll face another generation, with a distinctive “repertoire” of images and other types of technologies to approach

---

<sup>1</sup> Queen – Bohemian Phapsody.

it. Even today, it is not fair to ask the spectators to turn off their devices when entering the auditorium while, on stage, the artistic team is using sophisticated applications.

I would like to emphasise that it is not about bringing new technologies into theatre. Over time, performing arts have always embraced what was new in terms of architecture, stage technique, lighting and so on. This has been done. Is about re-organising the whole structure of theatre performances to harmonise with our capacity to perceive time and space simultaneously, from different perspectives. This is what technologies have brought into our everyday life: we are surrounded by tons of information – most of them visual – which have no immediate connection with one another, but nevertheless they are being delivered to us simultaneously. And this fact has dramatic consequences – literally speaking. That's why we have to reconsider the main idea of "image" in order to understand how it is, or how it can be used, in today's theatre. The image has a paradoxical status: it is far more imprecise than the written language but it is infinitely more complex than words. It is, at the same time, empty of meanings/full of meanings. So, how does an image become meaningful, or what makes it expressive?

Let's start from the beginning. In theatre, the beginning is Aristotle and his idea that every art is an imitation of reality. Mimesis. And let's presume, for the sake of argumentation, that this allegation is still true. Mimesis means two things: one meaning is connected to the psychic, while the other involves the social power through an action, a behaviour, a word or an image inducing its correspondent. And this is the particular status of art or theatre, which embeds such power in the law of dramatic genres, the structure of stories and the representation of an action made by characters, action that bursts out emotions in the audience. That's why it is so important to understand how and why theatre is fashionable over time, generating new formulas, in order to keep in touch with the psychic and social powers.

First in film and television, now in theatre, the implication of technique changes the premises of art by provoking the notion of “mimesis” (as the imitation of a real possible action). It is not enough to use the visual power or experimental means of expression to illustrate old stories in a new way. More than that, it is necessary to make use of them for the purpose of restoring the entire representative order of theatre, so deeply damaged. Let’s introduce the notion of image in this equation, so that we can discuss the idea of image in terms of the presence or absence of “the other”. If theatre is mimesis, it must be someone or something “real” (veridical truth) reflected in the “mirror” of the stage. What about the images that have no external correspondent? For example, a white screen (yes, in theatre the ancient *trompe l’oeil* (“fool the eye” in English) horizon has been replaced by cyclorama screens), or the “black out” (or *heblu*, as it is known in French theatre). We can define them as “neutral images” but we can’t deny their function in theatre. Every director uses these artificial images – just as the composer employs the pause between sounds in order to create music. What’s the point to use a curtain? Just kill the light for a shorter or a longer period of time and this simple sign, this “image/non-image” will change the rules of the game (other time, other place, than back again – just in a blink of light). In other words, it has a narrative function. And an aesthetic one. The contrast between the “neutrality” of a lighted screen on which nothing is projected and the sounds that underline a very specific and clearly cognoscible action has the power to amplify the theatricality using a counter-reality effect. (This specific technique is used by British director Katie Mitchell). Such methods are borrowed from television or film, but have nothing to do with their sources. The goal is totally theatrical and it is born from the ability/necessity to de-structure the image from its real context and to re-construct it, with a greater impact, on stage. This fragmentation is the opposite of the sequential structure of the dramatic (Aristotelian) theatre and entails the focus of the scenic action on the essence, on the meaning instead of emphasising the form.



The transformation of the mimesis concept to an anti-mimesis (Brecht) or post-mimesis/post-anti-mimesis (post-meta-theatre) is a consequence of the transformation of how the audience identifies itself with the story/action or characters of a theatre show. This also meant replacing the traditional effects achieved by identification with the extra-scenic elements (plot, characters) by the direct identification with the artist that stage up the play (director's vision and aesthetics). This kind of performance is no longer based on the mimesis concept but it is directly dependent/ contained in a specific shaped "emotional" form.



**Figure 4** - *Gulliver's Travels*. Director: Silviu Purcarete. National Theatre, Radu Stanca, Sibiu (Romania). Photo: Mihaela Marin.





**Figure 5** - *Hamlet*. Director: Robert Lepage. State Theatre of Nations, Moscow (Russia). Photo: Sergey Petrov.

We can all agree that theatre for the sake of the artist is a remote dream of the “childhood” of the vanguards. New forms of theatre bring the idea of re-mastering the spectators in terms of receptivity and interactivity by forcing them to give up to illusion and empathy. It is step forward from the Brechtian epic theatre, where the *verfremdungseffekt* was based on the fragmentation of the action with the help of songs or placards. In post-dramatic theatre, the visual continuity of theatre is rejected. The image itself can be divided or multiplied, and this technique eliminates the necessity of classical time and space unities. The scenic action is re-constructed from parts or segments perceived in separate registers (of the eye, ear or emotional) not as a rational discourse, but as a result of the inner psychology or motivation of the characters.

Let us not forget, even for a moment, that due to its ambiguity, the image is highly manipulative. And in theatre, this power is doubled by the artists’ intentionality. The most efficient and yet unsophisticated technique of manipulation is based on the use of

the actor's body to create shocking images which replace the narrative, the verbal language. Consequently, the spectator must be active in relation with the actors, better said, with the performers. The sensorial impact is utterly powerful and the show becomes a personal experience. In terms of Jacques Rancière, he emancipates himself, filling up the distance between those who are and those who aspire to be. A puppet, like a burlesque actor in film, is an aesthetically established figure, a hero of the pure spectacle flew in the face of traditional psychology. Its function is not the embodiment of a human being, but to make itself the instrument that derailed every fable. The puppet/object body cuts the links between cause and effect, action and reaction, because it throws the elements of the moving image (action) into contradiction (the function becomes a conflict), it becomes a dramaturgic machine or a means for transforming one fable into another. But these "pure" situations are not the rediscovered essence of the image: they are the result of those operations whereby the theatre thwarts its own powers.

In fact, we can talk about the two different ways of using images in theatre: one is based on linking images one to another for the purposes of narrative continuity and meaning (classical narrative); the other uses images for their autonomous power (in terms of temporality), generating essential discontinuities and ambiguities on the stage. The movement-image (action-based theatre) and the time-image (a post-dramatic, static image that has no "mimesis" behind it). The movement-image, the image organised according to the logic of the sensory-motor schema, is conceived as a being but one element in a natural arrangement with other images within the logic of the set (an assembled organic structure) similar to a finalized (a final oriented structure) coordination of our perception and to action and reaction. The time-image is characterised by a break with this "classical" logic, it is intended to be perceived as an "appearance" of pure optical and sound situation. It is an image that is strategically disconnected from a possible whole, which no longer links up to another actual image (previous or subsequent),

but only to its own virtual and sufficient image. Each time-image is split off from other image in the same show. And in fact, this “isolation” opens itself up to its own infinity. The audience is forced to transform itself from the spectator into a spectatorship. Hence, what creates the link between those images is the absence of the link. The “blind angle” between images leads to a re-arrangement from the void and not an “instinctive” arrangement. Between these two artistic images there is a definitive rupture that is a reflection of the condition of both the artist and the audience, which no longer fits the available responses. Because art is no longer a reflection of life.

Today, our brain trained to perceive art has the ability to translate the scenic action not as the gaze captures them but as we feel them, like a fluid vibe born from theatricality, as they come alive, long before that we order and logically qualified them as intelligible action, object or people, due to their narrative and/or descriptive attributes. Every art based on image is, in fact, the art of telling a story. That’s why theatre should give up to traditional happy ending of the tale or the moral ending of tragedy. In fact, should discard the Aristotelian structure – the cumulative arrangement of “necessary and verisimilar” actions that drive the characters from fortune to misfortune (tragedy) or otherwise in comedy. Fable as a careful construction logically based on conflict and recognition. But the fact of life, in the real life, Logic is Illogical. True life is not about fables and actions with a permissible ending but situations which are open in every sense of direction. Life is not a dramatic equation, structured like a progression of actions and reactions, but a sinuous path built up from multiple micro or macro movements. A very good example, as the Russian theatre and film director Eisenstein emphasises, is the Japanese art. Due to the ideogrammatic principle of Japanese language, the double character of an artistic image is put altogether: the direct and indirect meanings are combined in one visual sign, melting both meanings. The combination of elements sound/image sound/sound, image/image produces a meaning that contradicts the mimetic value of the elements represented in the

so to speak Aristotelian theatre. This new “sign” is fundamentally based on both the skills and the aesthetics of the director – the art of montage is shifted to the conflict/contradiction of the staging elements, not of the text (in terms of plot or characters). It is a fusional language that does not recognise the difference between “substratum” and sensible components.

The verosimilarity and the necessity are no longer needed. What matters is the special proximity and the temporal authenticity. The status of theatre was questioned and contested by the *avant-garde* in the '50s and '60s. Between *happening* and *performance*, it was re-enacted as “living art” (*arts vivants* or *artes en vivo*). But the mutation is much deeper than a new name. In fact, we are witnessing the migration of theatre from the “past tense” to an unlimited “present continuous tense”. And that happens due to the visual elements that unites both what is real (I am seeing here and now) and surreal (I was there in that moment), because we take for granted the authenticity of the image (especially the projected one). The theatrical element becomes a part of a dialectically structured action, but a singular and powerful “ideogram” having the function to stimulate the brain in its both aspects: the logical and the emotional one.

No doubt, the post-dramatic theatre is a theatre of “here & now” and “then & there” altogether. In this paradigm, which implies a reconsideration of the structure and the form of the show, the text is no longer an absolute necessity. By contrast, the visual has gained more and more pre-eminence. The connotations of images as a symbolic message are so strong that they transcend the denoted image (the image itself, as we can see it). We have to add that connotations don't have to do not with one another, nor they necessarily complement one another. Off course, they are not chaotic, anarchic, but may be seen as “individuated” because we have different image “lexicons” rhyming with their own understanding of the cultural codes. As Roland Barthes said more than half century ago, **image-based arts** are the result of an anthropological evolution as an effect of the informational boom.

We have to look to the future. As much as we admire the past, nostalgia means involution, not evolution. It kept us prisoners in classical plots, cardboard characters (naturalistic or psychological), past expressive codes of construction and ridiculous motivations of actions. This is why we have to pay attention to those who are trying to create a language of images. Otherwise, the role of the director will be reduced to an illustrator of a play. Furthermore, we should not praise the “new drama” based on standardised plots which offers to the audience the glorification of “spectatorship” through the superficial identification with the characters. This cynical complacency is a dreadful attitude, too. Modern directors have the tendency to underline over and over again their vision. And this is sad. When one fears that his message might not be clear, it is his fault, so that we cannot talk about the incapacity of the audience to get it. Just a fine line, a flow is all that is needed, instead of heavy images, sounds and accents. What matters is the fragility of emotions, the intangible relation between artists and spectators.





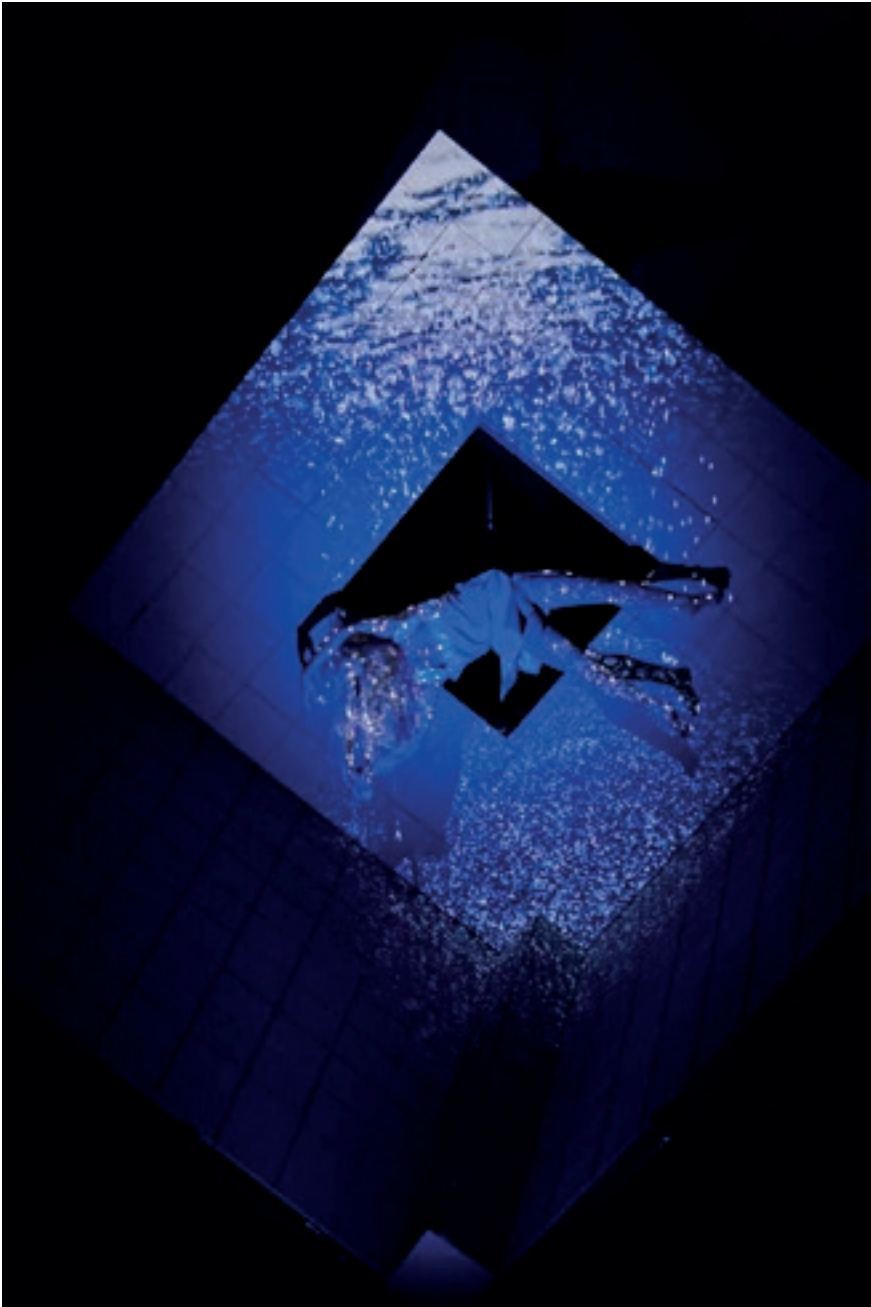
**Figures 6 and 7** - *Faust*. Director: Silviu Purcarete. National Theatre, Radu Stanca, Sibiu (Romania). Photo: Mihaela Marin.

It is important that it is not enough to put together different arts, it is not about mixing procedures or means of expression specific to different arts. It is about an alchemic process based on a denominating process (like in Grotowsky's *via negativa*). One has to give up to all unnecessary details in order to find out the principle, the common fundamental unity of imagistic and sensorial elements of a show. This "morphemes" have the capacity, as Artaud believed, to reach the audience at a visceral level, without being "translated" by the conscious mind, generating a catharsis or an "ecstatic explosion" of the audience as a whole.

New theatre is based on the idea of a new language of images. That does not mean that an "old" art was replaced by a "new" art. It is the statement of a new paradigm, a new status of arts. In my opinion, good theatre always searches for complexity – a complexity that involves every aspect of reality, artistry and politics, digging

deeper and deeper in ourselves. The “novelty” of post-modern art is nothing more than a required episode and the edifying narrative through each era built its own “mythologies” through arts. And it is a response of each art re-affirming its own “youth”. By adapting, it demonstrates its perennial essence.





**Figure 8** - *Hamlet*. Diretor: Robert Lepage. State Theatre of Nations, Moscow (Rússia).  
Foto: Sergey Petrov.



# Teatro de Formas Animadas

**Halina Waszkiel**

Academia de Teatro de Varsóvia (Varsóvia/Polônia)

Tradução: Cia. das Traduções Ltda (Joinville/SC)



**Figura 1** - Performance *Amor Omnia Vincit* de Rafał Domagała, aluno da Academia de Teatro de Varsóvia, Departamento de Teatro de Bonecos em Białystok. Foto: Daniel Frymark.



**Figura 2** - Performance *Bestiariusz słowiański* de Agata Soboczyńska, Rafał Gorczyca, Mateusz Stasiulewicz, Maciej Zalewski, alunos da Academia de Teatro de Varsóvia, Departamento de Teatro de Bonecos em Białystok. Foto: Jarosław Stasiulewicz.

**Resumo:** Este artigo apresenta algumas reflexões sobre os termos “*animant*” e “forma animada”. O *animant* indica qualquer objeto, material ou imaterial (exemplo: uma sombra), que é submetido por um artista ao processo de animação. Pode ser útil em nossas discussões contemporâneas. O termo “forma animada” é usado muito frequentemente, mas não é preciso. Ele se tornou perigosamente espaçoso. Está vindo a indicar todas as ações cênicas do ator. Essencialmente, para que a “animação” ocorra, deve-se referir a algo que não está vivo em si mesmo, e assim - independentemente da convenção de sua aplicação - certamente isso não se refere a seres humanos. Um ator no palco é inquestionavelmente uma criatura viva, então ele/ela não é uma “forma animada”. Se o teatro de bonecos quer marchar na vanguarda artística ao invés de se arrastar atrás com os epígonos, deve-se focar no problema que constitui sua essência e sua maior virtude: na arte da animação e no fenômeno do *animant*. A mensagem mais importante é que o teatro de formas animadas transmite aos espectadores se liga ao problema do limite entre vivo e morto, animado e inanimado - e se animado, então por que, como e por onde. O milagre da animação é uma cura para o nosso antropocentrismo e egoísmo. Na condição, é claro, que nós somos capazes de emprestar um pedaço da nossa própria vida para um objeto inventado, algo que em si mesmo não tem vida: para um boneco.

**Palavras-chave:** Formas animadas. *Animant*. Arte bonequeira. Boneco. Treinamento de teatro de bonecos na Polônia.

**Abstract:** The article includes some reflections on terms “*animant*” and “animated form”. The *animant* denotes any object, material or immaterial (e.g. a shadow), which is submitted by an artist to the process of animation. It can be useful in our contemporary discussions. The term “animated form” is used very often, but not precise. It has become dangerously capacious. It is coming to denote all the actor’s onstage actions. Essentially, in order for the “animation” to occur, it must refer to something that in itself is not alive, and thus – regardless of the convention of its application – it certainly does not refer to human beings. An actor on the stage is unquestionably a living creature, so he/she is not an “animated from”. If puppet theatre wants to march in the artistic avant-garde instead of dragging behind with the epigones, it must focus on the issue which constitutes its core and its greatest merit: on the art of animation and on the phenomenon of the *animant*. The most important message that the theatre of the animated form conveys to the spectators concerns the issue of the boundary between the living and the dead, the animate and inanimate – and if animated, then why, how and wherefore. The miracle of animation is a cure to our anthropocentrism and egotism. On condition, of course, that we are able to lend a piece of our own life to a created object, a thing which in itself has no life: to a puppet.

**Keywords:** Animated forms. *Animant*. Puppetry art. Puppet. Puppetry training in Poland.

A arte precisa de teóricos, críticos pesquisadores e comentaristas? Precisa de definições, descrições, avaliações ou, na realidade, de mediadores entre o criador e o receptor? Há aqueles que duvidam. Além disso, a arte sempre vem antes da reflexão teórica. Se um trabalho segue à risca os princípios já formulados, é considerado como sendo epigônico. Por que, então, devemos nos preocupar em dar nomes a coisas que já foram feitas no palco, i.e. pertencem ao passado? Talvez todas as palavras, termos, conceitos que tentam descrever o fenômeno efêmero da arte teatral sejam supérfluos, porque o simples “Gostei/ Não gostei” seria suficiente? Estas perguntas pedem uma reflexão e respostas sérias, bem documentadas. Para tanto, um ensaio não é suficiente; portanto, limitaremos aqui nossa pesquisa por respostas, ao teatro de bonecos e a apenas um termo muito usado, talvez excessivamente usado: “teatro de formas animadas”.

O conceito de “forma” é amplo suficiente para ser definido de várias maneiras, de acordo com a necessidade. A expressão “formas teatrais” é frequentemente usada como um termo geral quando um tom para uma determinada performance não é fácil de achar. Na definição de “formas de teatro”, Patrice Pavis afirma:

“Forma” indica imediatamente o aspecto eminentemente móvel e mutável dos tipos de performance, baseado em novas circunstâncias e objetivos que tornam impossível apresentar uma definição canônica, fixa de gênero. Uns podem falar de formas teatrais referindo-se aos aspectos mais heterogêneos: harlequinade, ballet, interlúdio, melodrama, paródia, tragédia e outros. (PAVIS, 1998).

Mas, esta não é a percepção de “forma” que estamos procurando. Pavis, como quase todos os teatrólogos, não está claramente ciente da existência do teatro de formas (no seu grande dicionário, todo o problema do teatro de bonecos é reduzido a apenas dois termos: “marionetização do ator” e “teatro de objetos”); portanto, precisamos procurar por definições na esfera da teoria do teatro de bonecos.

Mais um conceito – o da forma “animada” – deve ser acres-

centado ao significado já complexo do “teatro de forma”, causando, assim, mais complicações. No palco, “animação” ocorre somente simbolicamente. Até o boneco mais humanoide que imita perfeitamente o movimento do corpo humano, não está verdadeiramente vivo, apesar da ilusão de vida ser muito poderosa; é essa ilusão que provoca os sentimentos de admiração, prazer estético ou até um estremeamento metafísico na plateia. No entanto, ninguém (exceto as crianças, talvez) realmente acredita que os bonecos estejam vivos. No palco, somente o ator está vivo, independente de estar oculto ou visível.

O termo “forma animada” é ocasionalmente usado no lugar do termo “boneco”, uma vez que o último, por um longo tempo, foi a causa de um problema de terminologia; este é muito fortemente associado a um brinquedo de criança<sup>1</sup> e com uma forma humanoide, enquanto que performances encenadas no teatro de bonecos não são apenas dirigidas a crianças, além disso, as figuras que são usadas não são somente as semelhantes a humanos, mas podem ser também imagens de animais, objetos, formas abstratas, sombras, etc. Na sua *History of European Puppetry*, Henryk Jurkowski propôs sua própria definição tradicional:

Um boneco é uma figura tridimensional produzida com vários materiais como madeira, cera, papel machê, tecido ou metal. Destinado a performances teatrais como uma representação do homem ou outras criaturas, animado por pessoas por meio de cordéis e hastes quando manipulados ou diretamente pela mão humana, por exemplo, se manipulado no interior do corpo do boneco como um fantoche (o boneco de luva). (JURKOWSKI, 1996).

Estas definições parecem ser limitadas, porque se as aplicarmos, seremos obrigados a retirar do teatro de bonecos estes tipos de performances, como o teatro de objetos (guarda-chuvas, por exemplo, não são representações de homens ou quaisquer “outras criaturas”,

<sup>1</sup> Em polonês, a palavra *lalka* é usada para denotar uma marionete e um boneco. (N.T)

e, ainda assim foram brilhantemente animados no teatro, ex. nas famosas apresentações de Yves Joly), teatro de sombras (sombras não são “figuras tridimensionais”), *ciberteatro* (uma vez que autômatos são “animados” não apenas por “pessoas”, mas sendo previamente programados) ou teatro visual (uma vez que trata a forma animada como signo artístico, não como uma figura e, conseqüentemente, não imita a “vida”).

O teatro contemporâneo (não apenas o teatro de bonecos) divergiu muito dos modelos antigos. Esse não é um lugar para definir estes termos como “teatro pós-dramático”, “performance”, “teatro de diversos meios de expressão” ou “teatro pós-moderno”, mas, é óbvio, que na nossa linguagem, frequentemente, faltam termos para precisamente nomear ou descrever as performances/eventos modernos que envolvem bonecos, máscaras, manequins, formas animadas ou animações multimídia. Duas ameaças são geradas por esta deficiência: que o termo “boneco” torne-se completamente vago ou que será usado num sentido muito amplo ou muito limitado.

Alguns anos atrás, em referência ao termo “animação”, tomei a liberdade de criar um neologismo: um *animant*. Este denota qualquer objeto, material ou imaterial (ex. uma sombra), que é submetido por um artista ao processo de animação. Citando meu próprio texto:

Um boneco humanoide, um fantoche, um boneco de vara, uma efigie, um marionete, sombras, uma máscara, qualquer objeto, um pedaço de tecido, inclusive um feixe de luz pode ser um *animant* quando é tratado como uma figura cênica, um parceiro num diálogo, um comunicador de ideias<sup>2</sup>, um objeto estético que constrói a metáfora – algo que o ator leva ao palco e apresenta aos espectadores como o terceiro elemento da performance. Um encontro do ator e do espectador é a essência do teatro. A essência do teatro de bonecos é um encontro de três parceiros: o ator, o espectador e o boneco. (WASZKIEL, 2013).

Se esta definição fosse aceita, seria mais fácil distinguir um

boneco de um suporte nas performances contemporâneas. Afinal, frequentemente acontece, que simulacros de humanóides, manequins ou esculturas sejam vistos no palco; mas, se estes não forem animados, se o ator não os imbuir de uma parte da sua própria vida e não focar a atenção da plateia nas ações destes em vez de nas suas próprias, não estamos lidando com a arte da animação e este não é um teatro de bonecos. É um teatro sem qualquer adjetivo agregado, um teatro normal com – no máximo – um design cênico criativo.

Alguns podem dizer que é irrelevante como um determinado tipo de teatro é chamado. Do ponto de vista do público, o que importa é se a performance pode ser considerada interessante ou não. Mas há situações em que importa. Por exemplo: festivais durante os quais são concedidos prêmios. Se estes tiverem a palavra “boneco” em seu título ou são organizados por teatros de bonecos, é preciso ser possível inequivocamente estabelecer que apresentação pode ou não pode ser de bonecos; esse seria um critério razoável para selecionar e premiar as performances convidadas a participar. Caso contrário, o concurso seria injusto.

Outro exemplo é a educação. Duas escolas de teatro polonesas têm departamentos que ensinam marionetistas; seria bom poder dar aos alunos, no mínimo, uma ideia do que teatro de bonecos é (ou não é). Do jeito que as coisas estão, o caos terminológico e a falta de teoria contemporânea sobre o teatro de bonecos tornam isso um problema. Por exemplo: uma disciplina ministrada no Departamento de Bonecos – de Artes Cênicas em Białystok é chamada “Teatro de Formas Animadas”. É ministrada no terceiro ano e os alunos, sob a supervisão dos seus professores com o auxílio da oficina de artes do departamento, criam e preparam pequenas apresentações (monólogo ou em pequenos grupos). De certa forma, é um momento de ruptura no curso, porque – após dois anos de estudos – eles finalmente têm sua compreensão da sua futura profissão através da prática, eles revelam suas ambições, inclinações e habilidades técnicas. As melhores performances são, algumas vezes, contempladas com um convite para um festival ou outra forma de

apresentação pública. Este sucesso solidifica a convicção dos alunos de que escolheram a carreira artística correta.

Então, qual é o problema? O problema está nas diferenças na compreensão do termo “forma animada”. Voltamos à pergunta, o que realmente são “animação” e “forma”. O último termo, especialmente, se tornou perigosamente amplo. Está sendo usado para denotar todas as ações cênicas do ator. Por exemplo, um monólogo apresentado por uma determinada aluna envolvia uma triste história sobre jovens namorados aterrorizados pela comunidade. Ela recitou o texto, cantou (de maneira muito profissional, com uma entonação popular), usou um figurino de camponesa, acendeu velas, olhou as profundezas luminosas de um poço, usou seu longo cabelo molhado como um adereço. De vez em quando levantou duas pequenas bonecas de palha e (por somente breves momentos) usou estas para ilustrar sua história. Ela não as estava animando, ela não as transformou em protagonistas; ela apenas as apresentou como um signo visual adicional (palha). A performance foi muito boa e a aluna demonstrou honestamente suas habilidades de atuar e cantar – mas era realmente “teatro de forma animada”? Certamente não, uma vez que nenhuma forma foi animada. Um debate subsequente demonstrou que alguns membros do corpo docente definiram “forma” de uma maneira bem diferente. Eles usaram este termo para denotar cada ação estilizada, criada do ator: usar cabelo como um adereço, gestos, expressões faciais, figurino escolhido, pés descalços, acender as velas. Esta definição é, decididamente, muito ampla.

Cada arte – não somente a teatral, mas também música, artes visuais, dança – envolve dar sons, cores, linhas, corpo, palavras e outros a uma forma criada particular, inimitável. Cada teatro é um teatro de forma, se forma for entendida desta maneira. Se esta percepção for aplicada a um teatro de bonecos, sua natureza especial evapora. Neste caso, a “forma” deve ser definida de maneira diferente, mais limitada: como um boneco (ou o *animant*). A performance



deve envolver algo que seja animado e que se torne a outra presença cênica além do ator. Na performance descrita acima, nem o cabelo molhado, nem a luminescência no poço ou os adereços de palha foram usados para construir um protagonista.



**Figura 3** - Performance *Il Lusions* de Kamila Wróbel, Anna Moś, Michał Szostak, alunos da Academia de Teatro de Varsóvia, Departamento de Teatro de Bonecos em Bialystok. Foto: ATB.

O festival Matéria-prima de Cracóvia curiosamente propôs as questões de “forma” e “matéria” como problemas a serem considerados. Toda vez, o festival oferece uma oportunidade de uma reflexão séria sobre o que são realmente teatro da forma e forma no teatro. O termo *matéria-prima* significa a base, a matéria principal, a matéria-prima. Era uma coisa diferente para alquimistas, filósofos ou psicólogos que para químicos e físicos. Então, o que o pessoal de teatro considera ser sua “matéria principal”? É possível presumir que três tipos de matéria estão presentes num palco: a matéria de animação (i.e. as pessoas), a matéria inanimada (i.e. os

adereços, figurinos, peças de decoração) e a matéria animada (i.e. os animants). Uma sessão acadêmica e exposição que acompanhou a terceira edição do festival Matéria-prima (2015) focou em “Teatro da Forma no Trabalho de Tadeusz Kantor, Józef Szajna e Jerzy Grotowski”. É prazeroso pensar nestes grandes artistas como “marionetistas”; mas ao mesmo tempo, estamos cientes de quão imprecisa esta palavra é. E ainda, Goplana feito de metal, madeira e tecido em *Balladyna* de Kantor, a animação de um cadáver em *Replika* de Szajna ou na chaminé de fogão no papel de uma noiva em *Akropolis* de Grotowski constituem excelentes exemplos de como o teatro reúne a matéria viva e a não viva, porém, magicamente animada. Estas estão inseridas nas reflexões sobre as limitações da vida e sobre sua transição em comparação com a durabilidade dos objetos, e vice-versa. Marionetistas analisaram estes tópicos por um longo tempo (por exemplo, em 1984 *Teatr Lalek* no. 6 publicou *Uwagi o niwelacji opozycji “żywe – nieżywe”* de A. J. Syrkin (*Comentários sobre a invalidação da oposição “animado/inanimado”*, na tradução de Henryk Jurkowski).

O fenômeno de animar o inanimado constitui a principal essência da arte bonequeira. Alguns considerarão esta animação como sendo simbólica; outros a verão como mágica; enquanto outros – como um conto de fadas, engraçada ou, até relacionada à indústria da propaganda (como os anúncios estrelando salsichas, biscoitos animados ou o apetite antropomorfizado, atualmente todos muito frequentemente vistos na TV). Essencialmente, para a “animação” ocorrer, esta precisa se referir a algo que por si só não está vivo, e, conseqüentemente – independente da convenção da sua aplicação – certamente não se refere a seres humanos. Um ator no palco é inquestionavelmente uma criatura viva, logo não é uma “forma animada”.

Por meio do seu corpo físico e expressão facial, gestos ou figurino, um ator cria uma nova entidade: um protagonista teórico que difere dele como um indivíduo (embora práticas de apresentação experimentem a invalidação dessa diferença). Vamos imaginar Gus-

taw Holoubek no famoso papel de Konrad em *Dziady* (*Forefather's Eve*) como encenado por Dejmek. Vemos aqui um homem vivo emprestando seu corpo, por assim dizer, de maneira que a ilusão da presença real de Konrad pode se materializar no palco, apesar de ontologicamente sua experiência ser somente virtual: ele existe somente na imaginação dos leitores de *Dziady* de Mickiewicz (ou na dos espectadores de alguma outra encenação de *arch-drama* polonês).

No teatro de bonecos, a situação é muito diferente. Há objetos produzidos com madeira, peças de tecido ou couro, plástico, palha ou qualquer outra substância que tenha sua própria existência e uma forma material, tangível, i.e. sua própria forma singular. No momento da sua aparição no palco, eles continuam um adereço morto (se significativo) ou estes podem ser submetidos à animação, i.e. às ações intencionais e conscientes do ator que levam à emergência de uma ilusão que aqueles objetos realmente estão vivos; que estes se movem, falam e tomam atitudes. Somente esta interpretação do termo “teatro de forma animada” nos impedirá de sermos minados pela ambiguidade das palavras.

A peça com forma animada pode surgir de uma ampla variedade de fontes e intenções. Esta pode descrever as relações mais ou menos conscientes entre o artista e a matéria: de medo a admiração e fascinação. Os trabalhos de Józef Szajna claramente revelam o terror de um criador lamentando a fragilidade da vida humana em contraste com a durabilidade dos objetos deixados para trás por aqueles que morreram. Jan Wilkowski, por sua vez, desejou dar voz a objetos através de *nature mute* [natureza morta], de maneira que estes finalmente pudessem se expressar. Frank Soehnle, cuja Morte animada na performance de *salto.lamento*, dominou os medos humanos mostrando o ser temível como uma senhora com um chapéu elegante sobre o crânio e pulseiras nos punhos esqueléticos. Combinando suas próprias pernas com o corpo de um boneco de uma idosa na apresentação *Bastard!*, Duda Paiva permitiu que os espectadores experimentassem o prazer do movimento, da dança,

que é inacessível para muitos: para os doentes, para os idosos e também para os “não humanos”, como os bonecos, que só podem dançar quando o animador assim quiser que o façam.

A mensagem mais importante que o teatro de formas animadas passa aos espectadores diz respeito ao problema de limite entre o vivo e morto, do animado e inanimado – e se animado, então por que, como e para onde. Se o teatro de bonecos quer marchar na vanguarda artística ao invés de se arrastar atrás com os epígonos, deve-se focar no problema que constitui sua essência e sua maior virtude: na arte da animação e no fenômeno do *animant*.

Este é o motivo pelo qual a reflexão e o processo de alterar definições antigas para seguir prática artística são, na verdade, necessários. O conceito de “forma” tornou-se tão amplo que não explica mais nada, pelo contrário, torna todo o problema mais vago. O conceito de “forma animada” continua a ser útil, desde que sua proximidade semântica aos conceitos de “boneco” ou *animant* seja aceita como certa.

No seu artigo *Teatr animacji. Wprawki do manifestu (O Teatro de Animação: Um Esboço para um Manifesto)*, Paweł Passini escreveu:

Animação é o ato de transmitir o “eu” exterior. É o ato de compartilhar alguém com “algo” amado que, consequentemente, se torna “alguém”. É dar um nome. Submeter a um teste. Salvar do perigo. Suspender as regras de acordo com as quais o mundo que alguém construiu opera para no final salvar “alguém” acima de “alguma coisa”. É similar ao ato de domesticar, ou adoção ou casamento. Cria um vínculo e gera uma compreensão mais profunda. Animação significa ciência – é impossível voltar atrás. A unidirecionalidade deste processo é uma medida da nossa humanidade. O que uma vez se torno “alguém” jamais poderá ser novamente “algo”. Este conhecimento já nos é dado na infância, quando generosamente atribuímos almas aos objetos em nossa volta. Este pode ser talvez um ato de gratidão por nós mesmos sermos chamados anteriormente de seres, animados. (PASSINI, 2015).

O teatro de formas animadas nos ensina a empatizar com seres que são diferentes de nós. Alguém que se importou com o destino dos objetos em *Pręcik (Um Filamento)* de Malina Prześluga, jamais lutará tão arduamente com um despertador novamente. Quem ouviu os pensamentos póstumos em *Fox (Raposa)* de Marta Guśniowska, talvez esteja querendo considerar sua própria vida de maneira mais sábia. Sombras na performance de *Sklepy cynamonowe* (em português *A Rua de Crocodilos*, em polonês *Cinnamon Shops*) dirigida por Robert Drobniuch tornou mais fácil compreender o universo interno de Bruno Schulz, enquanto que *Pastrana* encenada por *Teatr Animacji* nos permite compreender e vir a gostar de desajustados, deficientes e aberrações. O milagre da animação é uma cura para nosso antropocentrismo e egoísmo. Na condição, é claro, que nós sejamos capazes de emprestar um pedaço da nossa própria vida para um objeto inventado, algo que em si mesmo não tem vida: para um boneco.

## REFERÊNCIAS

- JURKOWSKI, Henryk. **A History of European Puppetry from Its Origins to the End of the 19th Century**. Sl: Edwin Mellen Press, 1996.
- PASSINI, Paweł. *Teatr animacji. Wprawki do manifestu*. In: PASSINI, Paweł. **O polskim teatrze lalek – w Szczecinie**. Szczecin: Sn, 2015. Traduzido somente para os fins do presente artigo.
- PAVIS, Patrice. **Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis**. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- WASZKIEL, Halina. **Dramaturgia polskiego teatru lalek**. Warsaw: Sn, 2013. Traduzido somente para os fins do presente artigo.



**Figura 4** - Performance *Wendy* baseado em J. M. Barrie de Agata Soboczyńska, Maciej Cempura, Tomasz Frąszczak, Mateusz Stasiulewicz, Maciej Zalewski, alunos da Academia de Teatro de Varsóvia, Departamento de Teatro de Bonecos em Białystok. Foto: Jarosław Stasiulewicz.

# Theatre of the Animated Form

**Halina Waszkiel**

Warsaw Theater Academy (Warsaw/Poland)



**Figure 1** - Performance *Amor Omnia Vincit* by Rafał Domagała, student at the Warsaw Theater Academy, Puppetry Art Department in Białystok. Photo: Daniel Frymark.





**Figure 2** - Performance *Bestiariusz słowiański* by Agata Soboczyńska, Rafał Gorczyca, Mateusz Stasiulewicz, Maciej Zalewski, students at the Warsaw Theater Academy, Puppetry Art Department in Białystok. Photo: Jarosław Stasiulewicz.



**Abstract:** The article includes some reflections on terms “animant” and “animated form”. The “animant” denotes any object, material or immaterial (e.g. a shadow), which is submitted by an artist to the process of animation. It can be useful in our contemporary discussions. The term “animated form” is used very often, but not precise. It has become dangerously capacious. It is coming to denote all the actor’s onstage actions. Essentially, in order for the “animation” to occur, it must refer to something that in itself is not alive, and thus – regardless of the convention of its application – it certainly does not refer to human beings. An actor on the stage is unquestionably a living creature, so he/she is not an “animated form”. If puppet theatre wants to march in the artistic avant-garde instead of dragging behind with the epigones, it must focus on the issue which constitutes its core and its greatest merit: on the art of animation and on the phenomenon of the animant. The most important message that the theatre of the animated form conveys to the spectators concerns the issue of the boundary between the living and the dead, the animate and inanimate – and if animated, then why, how and wherefore. The miracle of animation is a cure to our anthropocentrism and egotism. On condition, of course, that we are able to lend a piece of our own life to a created object, a thing which in itself has no life: to a puppet.

**Keywords:** Animated forms. *Animant*. Puppetry art. Puppet. Puppetry training in Poland.

Does art need theoreticians, critics, researchers and commentators? Does it need definitions, descriptions, evaluations or, in fact, mediators between the creator and the recipient? There are those who doubt it. What is more, art always comes before theoretical reflection. If a work follows the already-formulated principles too closely, it is considered to be epigonic. Why, then, should we concern ourselves with naming things which have already been done onstage, i.e. belong to the past? Maybe all the words, terms, concepts that attempt to describe the ephemeral phenomenon of theatrical art are superfluous, because the simple “I like it/I do not like it” would suffice? These questions call for reflection and for well-documented, serious answers. For this, an essay is not enough; hence, we shall here limit our search for answers to puppet theatre

and to just one term: the much used, perhaps over-used, “theatre of the animated form”.

The concept of “form” is capacious enough to be defined in many ways, according to need. The expression “theatrical forms” is often used as a blanket term when a key to a given performance cannot be easily found. In the definition for the entry “forms of theatre”, Patrice Pavis states:

“*Form* indicates immediately the eminently mobile and changeable aspect of the types of performance, based on new circumstances and goals that make it impossible to come up with a canonical, fixed definition of *genre*. One may speak of theatrical forms in reference to the most heterogeneous things: harlequinade, ballet, interlude, melodrama, parody, tragedy, and so on (PAVIS, 1998).

But this is not the perception of “form” we are looking for. Pavis, as nearly all teatrologists, is none too clearly aware of the existence of the theatre of form (in his large dictionary, the entire problem of puppet theatre is reduced to just two terms: “mariionettization of the actor” and “theatre of objects”); hence we must look for definitions in the sphere of the theory of puppet theatre.

One more concept – that of an “animated” form – must be added to the already complex meaning of the “theatre of form”, thus causing further complications. On the stage, “animation” occurs only symbolically. Even the most humanoid puppet that perfectly imitates the movement of the human body is not truly alive, even though the illusion of life can be very powerful; it is this illusion that provokes the feelings of awe, aesthetic pleasure or even a metaphysical shudder in the audience. Nevertheless, no-one (perhaps with the exception of young children) truly believes in the puppet’s being alive. On the stage, it is only the actor who is alive, regardless of being concealed or visible.

The term “animated form” is occasionally used instead of the term “puppet”, as the latter has for a long time been a cause of a

terminological problem; it is too strongly associated with a children's toy<sup>1</sup> and with a humanoid shape, whereas performances staged in puppet theatre are not only ones intended for children and, in addition, the figures which are used are not only human-like, but can also be images of animals, objects, abstract forms, shadows etc. In his *History of European Puppetry*, Henryk Jurkowski proposed his own, traditional definition:

A puppet is a three-dimensional figure manufactured from various materials such as wood, wax, *papier-mâché*, cloth, or metal. Intended for theatre performance as a representation of man or other creatures, it is given life by human agency by means of strings and rods when manipulated from the exterior or directly by the human hand, for example if manipulated inside the puppet's body as with hand puppet (the glove puppet) (JURKOWSKI, 1996).

This definition seems to be too narrow, because if we applied it, we would be obliged to put outside puppet theatre such types of performances as the theatre of objects (umbrellas, for instance, are not representations of man or any "other creature", and yet they were brilliantly animated in theatre, e.g. in Yves Joly's famous shows), shadow theatre (shadows are not "three-dimensional figures"), cyber-theatre (since automata are "given life" not by "human agency", but by being programmed in advance), or visual theatre (as it treats the animated form as an artistic sign, not as a figure, and thus it does not imitate "life").

Contemporary theatre (not only the puppet theatre) has diverged far from old-time models. This is not a place to define such terms as "post-dramatic theatre", "performance", "theatre of diverse means of expression" or "post-modern theatre", but it is obvious

---

<sup>1</sup> In Polish, the word *lalka* is used to denote both a puppet and a doll. (N.T)

that our language often lacks terms to precisely name or describe the modern-day performances/events which involve puppets, masks, mannequins, animated forms or multimedia animations. Two threats are generated by this deficiency: that the term “puppet” will either become completely vague or it will come to be used in a too broad or too narrow a sense.

A few years ago, in reference to the term “animation”, I took the liberty to coin a neologism: an *animant*. It denotes any object, material or immaterial (e.g. a shadow), which is submitted by an artist to the process of animation. To quote from my own text:

A humanoid puppet, a hand puppet, a rod puppet, an effigy, a marionette, a shadow puppet, a mask, any object, a piece of fabric, even a beam of light may be an *animant* when it is treated as a stage figure, a partner in a dialogue, a carrier of ideas, an aesthetic object that constructs the metaphor – a thing which the actor brings on the stage and shows to the spectators as the third element of the performance. A meeting of the actor and the spectator is the essence of theatre. The essence of puppet theatre is a meeting of three partners: the actor, the spectator, and the puppet (WASZKIEL, 2013).

If this definition were accepted, it would be easier to distinguish a puppet from a prop in contemporary performances. It often happens, after all, that humanoid simulacra, mannequins or sculptures are seen on the stage; but if they are not animated, if the actor does not imbue them with a part of his own life and does not focus the audience’s attention on their actions instead of his own, then we are not dealing with the art of animation and this is not puppet theatre. It is a theatre without any added adjective, an ordinary theatre with – at the most – an inventive stage design.

Someone might say that it is immaterial how a given type of theatre is called. From the audience’s point of view all that matters is

whether the performance can be considered interesting or not. But there are situations when it does matter. One case in point: festivals, during which awards are given. If they have the word “puppet” in their title or are organised by puppet theatres, it should be possible to unequivocally state which show can or cannot be considered a puppet one; this would be a reasonable criterion for selecting and awarding the performances invited to participate. Otherwise, the contest is unfair.

Another case in point is education. Two Polish theatre academies have departments that educate puppeteers; it would be nice to be able to give the students at least some idea of what puppet theatre is (or is not). As things stand, terminological chaos and the shortcomings of the contemporary theory of puppet theatre make this a problem. As an example: a course taught at the Department of Puppet – Theatre Arts in Białystok is entitled *Theatre of the Animated Form*. It is taught in the third year of study and the students, under the supervision of their professors and with the aid of the department’s art workshop, devise and prepare small-scale shows (solo or in small groups). It is to some extent a breakthrough moment in their course of study, because – after two years of learning – they finally shape their understanding of their future profession through practice, they reveal their ambitions, inclinations and technical skills. The best performances are sometimes honoured with an invitation to a festival or with some other form of public presentation. Such a success cements the students’ conviction that they have chosen a correct artistic path.

What is the problem, then? The problem lies in the differences in understanding the term “animated form”. We are back to the question what “animation” and “form” actually are. Especially the latter term has become dangerously capacious. It is coming to denote all the actor’s onstage actions. For instance, a solo performance presented by a certain girl student involved a sad tale about young lovers terrorised by the village community. She recited the text, she sang (very professionally, with a folk intonation), she wore a cos-

tume of a peasant girl, she lit candles, she gazed into the luminous depths of a well, she used her wet long hair as a prop. From time to time she took up two little straw dolls and (for brief moments only) used them to illustrate her tale. She was not animating them, she did not turn them into protagonists; she only presented them as an additional visual sign (straw). The performance as such was very good and the student displayed honest acting and singing skills – but was that really “theatre of animated form”? Certainly not, since no form had been animated. During an ensuing debate it turned out that some members of the teaching staff defined “form” in a quite different way. They used this term to denote every stylised, devised action of the actor: using hair as a prop, gestures, facial expressions, the chosen costume, bare feet, lighting the candles. This definition is decidedly too broad.

Every art – not only the theatrical one, but also music, visual arts, dance – involves giving sounds, colours, lines, body, words and so on a particular, inimitable, devised form. Every theatre is a theatre of form, then, if form is understood in this way. If this perception is applied to puppet theatre, its special nature evaporates. In its case, the “form” must be defined differently, more narrowly: as a puppet (or the *animant*). The performance must involve some thing which gets animated and which becomes the other active stage presence besides the actor. In the performance described above, neither wet hair, nor luminescence inside the well or the straw props were used to construct a protagonist.



**Figure 3** - Performance *Il Lusions* by Kamila Wróbel, Anna Moś, Michał Szostak, students at the Warsaw Theater Academy, Puppetry Art Department in Białystok. Photo: ATB.

The Cracow festival *Materia Prima* interestingly proposes the issues of “form” and “matter” as problems for consideration. Each time, the festival offers an opportunity for serious reflection on what theatre of form, and from in theatre, actually are. The very term *materia prima* means the basis, the primary matter, the raw material. It was a different thing to alchemists, philosophers or psychologists than to chemists and physicists. So what do people of the theatre consider to be their “primary matter”? It may be assumed that three types of matter are present on a stage: the animate matter (i.e. the people), the inanimate matter (i.e. the props, costumes, pieces of stage decoration) and the animated matter (i.e. the *animants*). An academic session and exhibition which accompanied the third edition of the *Materia Prima* festival (2015) focused on “Form Theatre in the Work of Tadeusz Kantor, Józef Szajna and Jerzy Grotowski”. It is pleasant to think about these great artists as “puppeteers”; but at the same time we are aware of how imprecise

this word is. And yet Goplana made of sheet metal, wood and fabric in Kantor's *Balladyna*, the animation of a corpse in Szajna's *Replika* or the stove pipe in the role of a bride in Grotowski's *Akropolis* constitute excellent examples of how theatre brings together the living and the non-living yet magically animated matter. They are embedded in the reflections on the limitations of life and on its transience in comparison with the durability of objects, and vice versa. Puppeteers have been considering these topics for a long time (for instance, in 1984 "Teatr Lalek" no. 6 published A. J. Syrkin's *Uwagi o niwelacji opozycji "żywe – nieżywe"* (*Comments on the invalidation of the "animate/inanimate" opposition* in Henryk Jurkowski's translation).

The phenomenon of animating the inanimate constitutes the very essence of the art of puppetry. Some will consider this animation to be symbolic; others will see it as magical; still others – as fairy-tale, humorous or even related to the advertising industry (like the adverts featuring animated frankfurters, biscuits or the anthropomorphised appetite, nowadays all too frequently seen on TV). Essentially, in order for the "animation" to occur, it must refer to something that in itself is not alive, and thus – regardless of the convention of its application – it certainly does not refer to human beings. An actor on the stage is unquestionably a living creature, so he/she is not an "animated from".

By means of both his physical body and the facial expression, gesture or costume, an actor creates a new entity: a theatrical protagonist which differs from him as a private person (although performance practices experiment with the question of invalidating this difference). Let us imagine Gustaw Holoubek in the famous role of Konrad in *Dziady* (*Forefather's Eve*) as staged by Dejmek. We see here a living man lending his body, so to speak, so that the illusion of Konrad's actual presence may materialise on the stage, even though ontologically his existence is only virtual: he exists solely in the imagination of the readers of Mickiewicz's *Dziady* (or the spectators of some other staging of the Polish arch-drama).



In puppet theatre, the situation is quite different. There, objects manufactured of wood, pieces of fabric or leather, plastic, straw or any other substance have their own existence and a material, tangible shape, i.e. their own singular form. At the moment of their appearance on the stage, they may remain a dead (if meaningful) prop or they may be subjected to animation, i.e. the actor's intentional and conscious actions that lead to the emergence of an illusion that those objects are truly alive; that they move, speak and take action. Only this interpretation of the term "theatre of the animated form" will prevent us from getting mired in the ambiguity of words.

The onstage play with the animated form may spring from a very broad range of sources and intentions. It may describe the more or less conscious relations between the artist and the matter: from fear to amazement and fascination. Józef Szajna's works clearly revealed the terror of a creator lamenting the fragility of human life in contrast to the durability of objects left behind by those who have died. Jan Wilkowski, in turn, wished to give voice to objects by nature mute, so that they could finally express themselves. Frank Soehnle, who animated Death in the performance of *salto.lamento*, tamed human fears by showing the dreaded being as a lady in a smart hat on her skull and a row of bracelets on her skeletal arm. By combining his own legs with the body of a puppet of an old woman in the show *Bastard!*, Duda Paiva allowed the spectators to experience the delight of movement, of dance, which is inaccessible to so many: to the sick, the elderly, and also the "non-people", such as the puppets, who may to dance only when the animator wishes them to do so.

The most important message that the theatre of the animated form conveys to the spectators concerns the issue of the boundary between the living and the dead, the animate and inanimate – and if animated, then why, how and wherefore. If puppet theatre wants to march in the artistic *avant-garde* instead of dragging behind with the epigones, it must focus on the issue which constitutes its core and its greatest merit: on the art of animation and on the phenomenon of the *animant*.

This is the reason why theoretical reflection and the process of amending old definitions to follow artistic practice are, indeed, necessary. The concept of “form” has become so broad that it no longer explains anything, quite the opposite, it makes the whole issue more vague. The concept of “animated form” continues to be helpful, on condition that its semantic closeness to the concepts of “puppet” or animant is accepted as a given.

In his essay *Teatr animacji. Wprawki do manifestu (The Theatre of Animation: A Sketch for a Manifesto)*, Paweł Passini wrote:

Animation is the act of conveying the “I” outside oneself. It is the act of sharing oneself with a beloved “something” which is thus made into a “someone”. It is the giving of a name. The submitting to a trial. The saving from a danger. The suspending of the rules according to which operates the world one has constructed in order to ultimately save a “someone” above a “something”. It is similar to the act of taming, or adoption, or marriage. It creates a bond and generates a deeper understanding. Animation means awareness – it is impossible to go back. The one-directionality of this process is a measure of our humanity. What has once turned out to be “someone” can never again be a “something”. This knowledge is given to us already in the early childhood, when we generously import souls on the objects that surround us. This may perhaps be an act of gratitude for ourselves having been called into being, animated, shortly earlier (PASSINI, 2015).

The theatre of the animated form teaches us to empathise with beings who are different from us. Someone who has cared about the fates of objects in Malina Prześluga’s *Pręcik (A Filament)* will never again strike a ringing alarm clock on its head too hard. Who listened to the post-mortem ruminations of Marta Guśniowska’s *Fox* will perhaps be willing to look upon their own life more wisely. Shadows in the performance of *Sklepy cynamonowe (The Street of Crocodiles)* in English; *Cinnamon Shops* in Polish) directed by Robert Drobniuch

make it easier to understand the inner universe of Bruno Schulz, while *Pastrana* staged by *Teatr Animacji* lets us understand and come to like misfits, cripples and freaks. The miracle of animation is a cure to our anthropocentrism and egotism. On condition, of course, that we are able to lend a piece of our own life to a created object, a thing which in itself has no life: to a puppet.

## REFERENCES

WASZKIEL, Halina. **Dramaturgia polskiego teatru lalek**. Warsaw: Sn, 2013. Translated solely for the purpose of the current essay.

JURKOWSKI, Henryk. **A History of European Puppetry from Its Origins to the End of the 19th Century**. Sl: Edwin Mellen Press, 1996.

PAVIS, Patrice. **Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis**. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

PASSINI, Paweł. *Teatr animacji. Wprawki do manifestu*. In: **O polskim teatrze lalek – w Szczecinie**. Szczecin: Sn, 2015. Translated solely for the purpose of the current essay.



**Figure 4** - Performance *Wendy* based in J. M. Barrie by Agata Soboczyńska, Maciej Cempura, Tomasz Frąszczak, Mateusz Stasiulewicz, Maciej Zalewski, students at the Warsaw Theater Academy, Puppetry Art Department in Białystok. Photo: Jarosław Stasiulewicz.

# Visualidade e tecnologias nos espetáculos contemporâneos: processos de criação e resultados artísticos

Sylvie Baillon

Le Tas de Sables - Ches Panses Vertes (Rivery/França)  
Université de Picardie Jules Verne (Amiens/França)

Tradução: Marina Albuquerque<sup>1</sup>



**Figura 1** - Sylvie Baillon. Conferência *Visualidade e o papel das tecnologias atuais nos espetáculos contemporâneos, processos criativos e resultados artísticos. Qual é o objeto?* 3º PRO-VOCAÇÃO, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary.

---

<sup>1</sup> Mestre em Linguística Aplicada pela UFRJ e membro do Programa de Estudos em Representações da Antiguidade – PROAERA.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019236>

**Resumo:** Se a encenação é “tornar concreta/visível” uma ideia, um devaneio, um texto, apoiando-se numa dramaturgia compreendida em seu sentido plural (seja a partir de um texto ou a partir de um processo de escritura cênica), ela passa pelo objeto ou objetos, mais ou menos opacos, como Julie Postel demonstra em sua recente tese, ou fenômenos de presenças – que poderiam então definir o teatro de bonecos. A princípio falarei sobre uma busca por presença em um dos meus espetáculos, envolvendo a imagem em 3D, *Une tache sur l’aile du papillon* (*Uma mancha sobre a asa da borboleta*), texto de Alain Cofino Gomez. Na sequência, falarei sobre um espetáculo que acompanhei, *#Humans*, de Lucas Prioux, que trabalhou em outro tipo de boneco digital. O que isso aponta para a dramaturgia? Na minha posição de pedagoga de encenação, eu parto do pressuposto de que não sei qual é o objeto que o aluno está procurando, e ele também não. E isso não passa, claro, por uma grande tecnologia. Então vamos juntos procurar qual é o objeto dessa experimentação que é uma “encenação”.

**Palavras-chave:** Dramaturgia. Encenação. Pedagogia. Tecnologia.

**Abstract:** If staging means “rendering concrete/visible” na idea, a reverie, a text, based on dramaturgy understood in its plural sense (from a text or process of “writing” on the stage), it passes through the object or objects, more or less opaque as Julie Postel demonstrates in her recent thesis, or phenomena of presence – which could then define the puppetry. At first I will talk about a search for presence in one of my shows, involving the 3D image, *Une tache sur l’aile du papillon* (*A spot on the wing of the butterfly*), text by Alain Cofino Gomez. Secondly, I will talk about a show I accompanied, *#Humans* by Lucas Prioux, who worked on another type of digital puppet. What does this bring about dramaturgy? In my position as a staging pedagogue, I start from the assumption that I do not know what is the object the student is looking for. And he, too, does not. And that does not pass, of course, by a great technology. Then we go together to find what is the object of this experimentation, an experience that is a “staging”.

**Keywords:** Dramaturgy. Staging. Pedagogy. Technology.

Completo minha própria apresentação, para saber de onde falo. Após meus estudos em Letras, origem da minha sensibilidade particular com a língua, fui autodidata na companhia fundada pelos meus pais em 1979. Tornei-me profissional em 1991 e tive a chance de estar entre os três jovens profissionais a terem feito a única formação contínua em “direção/encenação” em 1993/1994/1995,

realizada por Margareta Niculescu, no IIM (Instituto Internacional da Marionete). Aprendi muito sobre dramaturgia e direção de atores.

O teatro, e especialmente o teatro de marionetes, é constituído por uma relação particular entre o texto e a imagem, se, assim como o é para mim, o texto é o fundador de um projeto de espetáculo - o que não é o caso para todos os criadores, nem é necessário que seja.

Trabalho com atores vivos no processo de encomenda de temas. O que me interessa é sua língua, ou seja, seu estilo. Tenho a sorte de trabalhar com alguns autores parceiros: Alain Cofino Gomez, Jean Cagnard, François Chaffin...

A dramaturgia que realizo no processo de trabalho é constituída tanto pela análise do texto (antes, portanto) quanto pela leitura do que leio e vejo no palco (como o intérprete da marionete – que se encontra “dentro e fora” daquilo que manipula – age no palco).

Há bastante tempo deixamos a dramaturgia aristotélica (causa-efeito), e trata-se de identificar hoje *De quoi la dramaturgie est-elle le nom?* (O que chamamos de dramaturgia?), como o título da obra de Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier, em cujo capítulo “falta” (*manque*) escrevem:

Em plena busca por uma estética singular, não submissa às regras da composição teatral, as companhias de artes cênicas ainda não institucionalizadas veem, portanto, na dramaturgia um novo campo de reflexão. (2014, p. 89).

Uma das questões, tanto na prática como na pedagogia do teatro pela marionete, é, entre outras, a questão da fala de um lado e do imaginário cênico de outro, que pode se resumir nas questões: qual é o seu objeto, o objeto da representação? E quais objetos vou pôr em jogo? Em quais relações com o espaço? Esses objetos podem ir de um objeto físico a uma luz ou um som (fenômenos ondulatórios), que dão conta de presenças. E que técnicas/ tecnologias utilizar para colocá-las em jogo?



Vou me apoiar na minha prática de artista, em particular sobre minha última criação, e em seguida na minha prática de pedagoga.

Todos temos referências convencionais, assim como saberes, mas também representações já prontas. Um amigo músico, eletroacústico, me dizia que, quando se inventam novas ferramentas, inventam-se novas formas. É inventando a plaina que se inventa a cômoda, e não o inverso. Antes da invenção do domínio das ondas e dos instrumentos como o teremim, não havia esses sons até então inauditos, no real sentido do termo. Hoje a música eletroacústica é quase clássica.

Dependemos, portanto, das ferramentas que temos para escrever o palco. Há novidades em todos os tempos (da pederneira ao lápis). Hoje “as novas tecnologias”, como dizemos, para alguns já são um pouco antigas, como o registro sonoro de qualquer suporte, o vídeo, e as ferramentas virtuais.

Então, em que direção essas novas ferramentas nos conduzirão?

Para a produção de imagens, estamos no começo do virtual e da imagem 3D, especialmente para sua utilização no palco. A questão da utilização desses meios, como a questão das imagens de vídeo, interpela sobre a fascinação que temos por tais ferramentas, da qual apenas entrevemos o que pode trazer para nosso campo disciplinar.

Vou, portanto, basear-me em minha última criação, *Une tache sur l'aile du papillon* (*Uma mancha na asa da borboleta*), que exigiu a experimentação de uma marionete aumentada.

Na origem do projeto, está o fato de que abordo a guerra numa criação a cada dez anos. A situação “guerra” funciona para mim como uma metáfora paroxística da nossa maneira de ser no mundo, e/ou da maneira como a contamos para nós mesmos.

A guerra é o nome de um fenômeno que mergulha o homem num estado-limite.

Em 1990, o espetáculo *Dieu est absent des champs de bataille* (*Deus está ausente dos campos de batalha*), adaptação de *La main coupée* (*A mão cortada*), de Blaise Cendrars, e dos poemas de Guillaume Apollinaire, colocava a questão do sentido do engajamento, na guerra,



já que Blaise era um voluntário. A guerra era majoritariamente uma evidência para os combatentes: era uma conquista de territórios físicos e uma maneira de “defender” o que nos havia (de)formado e os valores a que estamos ligados(as). Os corpos se confrontavam e ficavam destruídos. As palavras remetiam a uma realidade. As condutas deviam ser heroicas. A paz? Era a do vencedor. Parti de um rito mortuário da Oceania, no qual as pessoas construíam efígies dos mortos, que colocavam em grutas e tiravam-nas uma vez por ano para levar-lhes presentes. O objeto deste espetáculo era, portanto, a memória dos soldados da Primeira Guerra Mundial, muito presente no território onde moro. As marionetes eram feitas em cercas de jardim, para materializar a sensação do sangue escorrendo num quadrado de areia de argila, interrupção da História.

Em 2000, o espetáculo *La scie patriotique (A serra patriótica)*, de Nicole Caligaris, abordava a questão da ideologia dominante que quer nos fazer crer que há uma guerra em algum lugar, e que nós a buscamos desesperadamente, para estarmos dentro da ação, da agitação. Não sabemos mais onde estão os territórios a serem conquistados. Os corpos sofrem. As palavras têm ainda uma potência de evocação... todos anti-heróis. Até mesmo os canalhas em potencial. A paz? Que paz (mesmo)? As marionetes, não manipuladas, foram feitas no sentido estrito de papel para embrulhar carne. O texto era dito pelo ator com uma espécie de energia xamânica, os sofrimentos físicos eram camuflados por uma dançarina butô. A única marionete vítima de violações era uma inspirada nas bonecas de cera. E a cenografia fazia referência aos quadros de Velickovic, universo frio e escuro. Vazio.

Hoje, a guerra está por toda parte, de qualquer modo ela nos é assim contada.

As guerras são sociais, econômicas, civis, íntimas, territoriais, financeiras, de poder, psicológicas, de energia, climáticas, cirúrgicas. Os combatentes estão em toda parte tão anônimos quanto suas vítimas. Os conflitos não têm mais fronteira e os protagonistas desta peça falam

sobre isso ou vivem este estado de batalha interminável no cotidiano. (GOMEZ, 2014).

Atualmente, temos geografias reais, mas também virtuais. Temos identidades igualmente reais e virtuais.

Num museu da Primeira Guerra Mundial, vi uniformes autênticos... para crianças de cinco anos. Isso servia como ferramenta de propaganda para que as famílias admitissem que os pais, os tios partissem para a guerra.

Somos, hoje, bombardeados por imagens que, cotidiana e repetidamente, nos apresentam conflitos como dos videogames, numa confusão de realidade. Somos bombardeados, inundados com imagens que não sabemos mais se são reais ou ficcionais. E todas essas imagens têm um poder de fascinação. E, portanto, de propaganda. Basta ver o site do *Ministère des Armées* (Ministério da Defesa) francês para se convencer disso.

Hoje, com os drones, “a noção de ‘guerra’ propriamente dita entra em crise” (CHAMAYOU, 2013, p. 30), uma vez que não há mais corpo a corpo (majoritariamente), nem exposição à violência física, e, portanto, não há mais herói possível. Alguns dos combatentes fazem a guerra como funcionários atuando a partir de Nevada. Todos covardes? Sobretudo, todos alvos em potencial.

Então, a paz?

Faço a encomenda do texto - já que esta é sempre a base do meu trabalho - a Alain Cofino Gomez.

Resumo da história: num quarto hospitalar, uma criança psicótica estabelece uma relação amigável com sua alucinação, um soldado da Primeira Guerra Mundial, um soldado de 1915, um zuavo e um cavaleiro japonês do período Edo, figuras de todas as guerras. Um médico tenta identificar seu problema. De repente, o prédio colapsa e o acesso ao quarto da criança fica bloqueado. Uma enfermeira, o médico e a criança são obrigados a passar algum tempo juntos, presos neste quarto, até a chegada do socorro...

A psicose é um transtorno psiquiátrico no qual podem ocorrer delírios, alucinações, violências irreprimíveis, ou ainda uma percepção distorcida da realidade.

Uma alucinação se define enquanto percepção sensorial na ausência de estímulo externo. As alucinações se diferenciam das ilusões, ou distorções perceptivas, que são a má percepção de estímulos externos. As alucinações podem surgir sob qualquer forma e afetar qualquer sentido, da simples sensação (luzes, cores, gostos, cheiros) a experiências, como perceber inteiramente, mas de uma maneira anormal, animais ou humanos, ouvir vozes, e ter sensações complexas do tato.

Alain realmente encontrou essa criança psicótica que vivia com um soldado, num serviço pediátrico de um hospital psiquiátrico.

Então minhas questões dramáticas são: como retratar a confusão dessas realidades no palco? Como representar uma alucinação (da criança)? O texto é fragmentário, mas há uma história que se constrói: como executá-la?

Os personagens são traduzidos por diferentes presenças. Para os personagens do médico e da enfermeira, há atores (que dão a escala um), e uma criança em marionete quase realista (para que ela seja crível frente aos atores). A vontade também de trabalhar a manipulação como tratamento médico.

Para aquilo que é da alucinação:

Uma alucinação é uma presença particular: ela é verdadeira para a criança, deve ser crível para o público, mas os dois personagens da enfermeira e do médico, e a menininha (a marionete como o menino) não a veem.

E não é nem uma aparição, nem um fantasma.

Lancei, portanto, uma hipótese: projetar a imagem em 3D dos uniformes sobre uma marionete-tela que, funcionando como uma marionete e manipulada ao vivo, deveria manter a projeção à medida que ela se mexesse.

Tornar “real” o alvo: fazer a marionete-tela coincidir com a imagem, um desafio técnico a serviço de uma dramaturgia.

Partimos de verdadeiros uniformes para crianças datados da Primeira Guerra Mundial. Eu gostaria de recuperar a emoção pela qual eu tinha sido tomada quando os vi no *Historial de Péronne*, o museu.

É por isso que a marionete não tem cabeça. É uma alegoria e toda tentativa de colocar-lhe uma cabeça anedotizava a proposta.

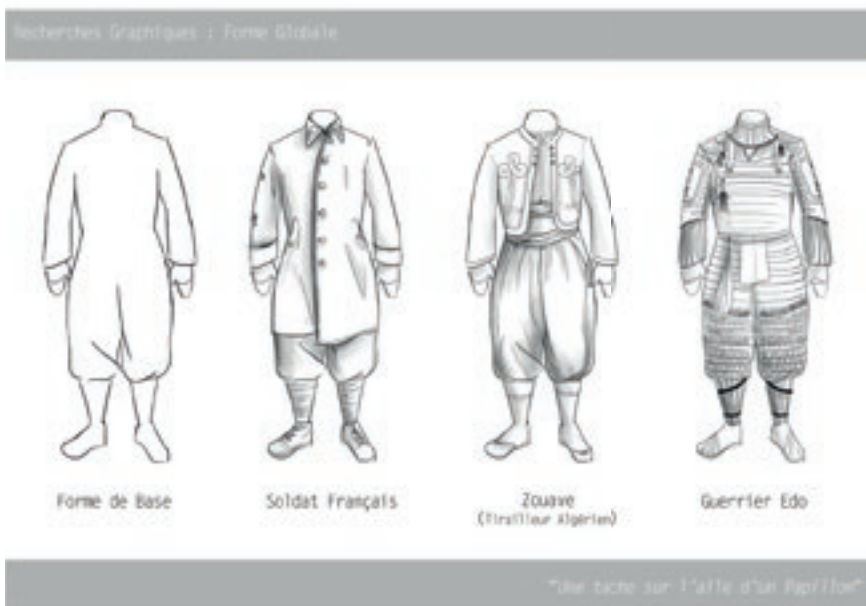


**Figura 2** - Pequeno uniforme (para uma criança de 6 anos) que foi escaneado para o boneco. Uniforme do ano de 1915. Foto: Waide Somme

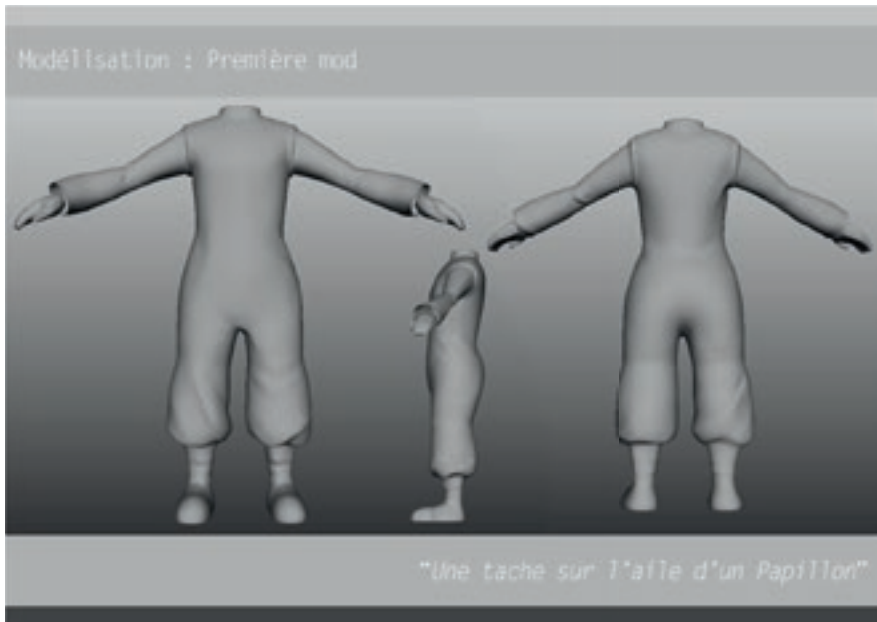
Temos uma escola de imagem em 3D (filme de animação e videogames<sup>1</sup>), no departamento da *École Supérieure d'Art et de Design em Amiens*, que estava interessada em trabalhar neste projeto. De fato, é difícil, pedagogicamente, fazer compreender que uma imagem não é apenas uma imagem. E isso lhes dava uma bela experiência com desafios artísticos genuínos.

Para a maior parte dos nossos jovens, “uma imagem é uma imagem”. Portanto, toda imagem coloca a questão da sua interpretação: como ela é produzida, que história ela conta, pela sua composição, dentre outras coisas?

A junção dos quatro uniformes forneceu um modelo virtual que fosse compatível com as quatro projeções (sendo os quatro uniformes: de 1914, 1915, zuavo e cavaleiro do período Edo).



<sup>1</sup> WAIDE SOMMES. Département images animées de l'ÉSAD d'Amiens. Disponível em: <<http://blog.waide-somme.fr/>>. ESAD Amiens -- École Supérieure d'Art et de Design d'Amiens. Disponível em: <<http://www.esad-amiens.fr/image-animee>>.



**Figuras 3 e 4** - Realização 3D: Waide Somme.

Em seguida, foi necessário realmente construir esse modelo, de início sem articulação e depois articulado.



**Figuras 5, 6 e 7** - Processo de confecção do modelo. Fotos: Companhia Ches Panses Vertes.

Após isso, uma estudante trabalhou nas texturas, com um banco de dados impressionantes, que nutriram a narrativa dessa “textura”: natureza dos tecidos, envelhecimento, fotos...

E então trabalhamos com um laboratório que lida com a projeção, o laboratório MIS<sup>2</sup> (*Équipe d'Accueil 4290*), da *Université de Picardie Jules Verne*. Ele congrega professores pesquisadores em Informática, Automação, Robótica e Visão Computacional. Os objetivos científicos do laboratório se inscrevem no domínio das Ciências e Tecnologias de Informação e Comunicação. A animação científica é realizada principalmente no nível dessas quatro equipes de pesquisa, para aperfeiçoar o dispositivo de *tracking* (localização)/ mapeamento/ projeção dinâmica de imagem em 3D, ou seja, um dispositivo em que a imagem adaptada a partir do objeto digital em 3D é sincronizada aos movimentos da marionete-tela, e isso independente das condições de iluminação (luz cenográfica e cambiante -- condições de espetáculo e de exposição). De qualquer forma, era o comando inicial.

Sobre uma forma tão pequena (70 cm), era muito complexo. As articulações foram equipadas com referências inerciais, e a marionete devia ser captada na sua posição no palco. A restrição tinha sido feita desde o início, no trabalho cenográfico. Nós percebemos que essa cenografia ia de encontro à problemática do alvo. De fato, ela é central. O quarto, a cama da criança em torno dos quais o mundo gira são fluidos.

O diálogo entre todos os participantes deste projeto foi difícil de ser realizado, apesar do entusiasmo, já que não são empresas com a mesma cultura, nem com os mesmos objetivos (um laboratório científico na França não é obrigado a ter resultado, uma pós-graduação tem um objetivo pedagógico e uma companhia tem um compromisso com um público). Levou um ano para se estabelecer um vocabulário comum.

Depois de quatro anos de trabalho, o sistema não sendo suficientemente estável, Waide Somme, a escola de 3D, decidiu

---

<sup>2</sup> MIS - Modélisation, Information & Systèmes, 2019. Disponível em: <<https://mis.u-picardie.fr/fr>>.



redirecionar dois sistemas de videogame: o sistema Neuron, não o drone de guerra francês, mas um equipamento que permite jogar videogame em imersão (a partir de um sistema de navegação inercial) e o sistema HTC Vive<sup>3</sup> (para uma localização no espaço).

O que se mostrou extremamente complicado não foi apenas a estabilidade do sistema, mas o cálculo em tempo real das deformações projetadas devidamente em volume na tela numa escala tão pequena.

Portanto, a cenografia narra o alvo: este ocupa o centro do palco e duas telas, atrás e à frente do palco, permitem brincar com as projeções sobre as realidades difusas. Não sabemos o que vemos: se é uma imagem, um ator, uma alucinação infantil, uma marionete (que no fundo é uma imagem), até que tudo se despedace e se quebre, no sentido literal do termo.

O trabalho de Christophe Loiseau, fotógrafo, videasta e ainda designer gráfico consistiu em produzir imagens que fossem dramaticamente apropriadas. Elas tecem o elo ao longo da história da criança: estamos num hospital -- as imagens vêm complementar o bloco central mostrando o quarto no centro, mas do seu ponto de vista, ou seja, deformado, flutuante. Elas completam a alucinação da criança, criando uma paisagem na qual o soldado muda e conta todas as geografias da História sem nunca ser preciso (da Europa ao Oriente Médio...). Elas completam também o terceiro fio da história: aquele do drone que ouvimos, que vigia e ataca o hospital.

A música participa da narrativa entre os pequenos episódios da história, são os barulhos cotidianos deste lugar. O primeiro ato é coberto por um drone musical (feito com teremim e tratado), mais ou menos forte e ficamos aliviados quando ele dispara: um clímax! Todas as vozes são também recuperadas, o que permite cochichos, e todo um trabalho sonoro é feito a partir de barulhos reais para

---

<sup>3</sup> VIVE - Discover Virtual Reality Beyond Imagination. Disponível em: <<https://www.vive.com/fr/>>. Trata-se de óculos para imersão 3D (N.T.)



representar o hospital. Na segunda parte, o som mostra os desmornamentos, já que os personagens estão presos dentro do hospital.

É necessário acrescentar, porque nos esquecemos que é graças ao desenvolvimento de softwares de alta performance de controle de luzes, de sons de alto nível e de efeitos especiais no palco que esses artifícios são possíveis, enquanto que manualmente eles não teriam a mesma qualidade.

O espetáculo foi criado enquanto a marionete aumentada não estava totalmente desenvolvida. Ela nunca ficaria, na verdade. Eu soube disso alguns meses depois. E as questões de produção não me permitiram representar longamente com esse objeto tal como ele é. (O que faz parte do meu percurso de encenadora). A projeção não permanece sempre sobre a marionete-tela. Mas isso tem um sentido.

O soldado: Eu não sei o que estou fazendo aqui.  
A criança: Não mais que eu. Na verdade, não. Eu tenho mais a impressão de que não estou aqui. Isso me acontece o tempo todo. Parece, não ri, parece que quase sempre estou em lugar nenhum. **Ou ainda, que tudo pode desaparecer de um instante a outro, se eu não prestar atenção. Esse é o meu trabalho, tenho que prestar atenção em tudo, tenho que prestar atenção para que nada desapareça. Você também não, não é necessário que você desapareça.** Estou de olho em você, meu amigo. (GOMEZ, 2014 ,p.7).

Portanto, haverá um jogo a se desenrolar entre o fato de que a criança deve “prestar atenção” e se sente talvez responsável por que a projeção não permaneça “agarrada”. É aí que as coisas podem ser retratadas no nível literal, o que eu comecei a fazer nas representações posteriores.

Acompanho jovens artistas em sua inserção profissional, e principalmente no nível artístico na dramaturgia e na encenação.

Encontro-me com frequência nesta formulação do meu lugar enquanto “acompanhante”:

[...] há momentos em que a formulação é muito útil, ela permite avançar, fornece marcos ou aberturas. Há outros

momentos em que não é necessário enunciar imediatamente o que se formula in petto, pois é melhor deixar as coisas acontecerem, por tentativa e erro, preservando o inconsciente que é próprio da encenação. É uma das coisas que considero mais apaixonantes desta posição, dever o tempo todo avaliar a pertinência da fala -- ou do silêncio. (BENHAMOU; DANAN; GARUTTI; RIVIÈRE; SIX, 2009).

Lucas Prieux, da Glitch Cie, fez um primeiro espetáculo *#Humains* (*#Humanos*). Seu projeto:

Eu procurava desenvolver uma forma de marionete que pudesse responder literalmente à metáfora ‘nós temos o rosto grudado na tela’. Eu buscava também uma forma de representar marioneticamente nossa existência digital (ou virtual). Qual técnica de marionete para representar melhor nossos “avatares”? Eu buscava igualmente uma linguagem teatral para evocar a penetração do digital nas nossas vidas, já que era o tema da peça *#Humains*, e minha pesquisa se centrava nas hibridizações, nos lugares onde o virtual e o físico se misturam, se confundem. Falei sobre o assunto com um amigo desenvolvedor, Nicolas Pierrot, que me sugeriu de trabalhar com um motor 3D e começamos a pesquisa. (PRIEUX, 2017).



**Figura 9** - *Une tache sur l'aile du papillon* (Uma mancha sobre a asa da borboleta). Encenação: Sylvie Baillon. Le Tas de Sable - Ches Panses Vertes. Foto: Véronique Lespérat Hequet.

A história (ele recorreu a uma roteirista, Julie Sokolowski): Ania está presa numa rotina fixa, ritmada pelas notificações, pela autoavaliação permanente, e pela pressão social. Théo está a ponto de se afogar em seus mundos virtuais. Louise, por sua vez, monetiza seus dados pessoais e passa seu tempo na academia. Estamos em 2038. A realidade virtual e os objetos conectados estão no centro das interações sociais. Quando Louise desaparece misteriosamente depois de se conectar à rede *#Humans*, Ania decide partir em busca de Théo, que ela não via fazia 20 anos... Real e virtual se mesclam e se confundem num suspense marionético futurista.

É esta hipótese de criação dos personagens que é primordial neste espetáculo. No que diz respeito às marionetes desenvolvidas para o espetáculo *#Humans*, ele prefere falar em *Marionete virtual*, no sentido em que nos é permitido situar seu campo de existência. A Marionete virtual *habita* o virtual.

Muito concretamente, ela existe num motor gráfico 3D em tempo real, e nos é restituída por meio de uma tela, de um video-projetor, ou de algum outro dispositivo de produção de imagem em tempo real. Mas ela é *marionete*, no sentido em que ela é uma *forma manipulada*, em tempo real, por um(a) marionetista, e permanece como uma ferramenta para a produção de *linguagem poética*.

As marionetes de *#HUMAINS* refletem o momento em que o real e o digital se confundem, se misturam, se alteram, se hibridizam. A Marionete nos permite sentir plasticamente essa dualidade. Modelos ultrarrealistas passados pelo prisma da modelagem digital *low poly*. O trabalho do artista plástico francês Xavier Veilhan, a partir de escaneamento 3D, é uma grande inspiração no assunto. (PRIEUX, 2017).

Isso lhes demandou muito trabalho:

Além das competências em eletrônica e programação, nós rapidamente nos demos conta de que seriam necessárias competências em modelagem 3D, que não tínhamos. Por sorte, inúmeras ferramentas livres existem, em especial,

o *Blender*, software de código fonte aberto, que permite fazer modelagem, mas que contém também um motor, o *Blender Game Engine*. Além disso, o programa facilita as interações com microcontroladores, via comando de scripts em *Python*. E dizer código fonte aberto significa comunidade, tutoriais, fóruns etc. Portanto, eu me formei como autodidata em 3D com o *Blender*, online, o que me permitiu manter à mão esta ferramenta e seus eixos de desenvolvimento. (PRIEUX, 2017).

Com Nicolas Pierrot, definimos bem rapidamente o *conceito* desta marionete virtual que buscávamos produzir: uma personagem (da qual só veríamos os ombros e a cabeça), em 3D, numa tela, manipulada ao vivo via um controlador<sup>4</sup> equipado com sensores de movimento. Partindo disso, produzimos vários protótipos sucessivos enquanto grupos de pesquisa em construção, para finalmente ter sucesso com a ferramenta que utilizamos em cena hoje:

O controlador é composto por duas partes: um manípulo, à direita, possui um microcontrolador e uma *central inercial* (grosso modo, um giroscópio e uma bússula) que permite detectar a posição absoluta do controlador em termos de rotação, e de transferi-la para a cabeça, mais um *joystick* permitindo a animação das sobrelanceiras e dos cantos da boca. À esquerda, um segundo manípulo é equipado com um gatilho que permite abrir e fechar a boca, e um botão de apertar para levantar os ombros.

Esse controlador é conectado a um computador em que roda o motor 3D do *Blender* (como um videogame), que por sua vez está conectado a uma tela ou a um videoprojetor que recria a marionete virtual. Não há necessidade de máquinas de competição, um computador com placa de rede *Raspberry Pi* consegue realizar o trabalho.

Nossas marionetes virtuais são modeladas a partir de imagens 3D escaneadas de pessoas reais, produzidas com um *kinect* (mas poderíamos ter sem problema feito a modelagem de outra maneira, foi uma questão de escolha estética), em seguida nós construímos

---

<sup>4</sup> Dispositivo que proporciona a execução de requerimentos do software. (N.T)

uma armadura (um esqueleto) sobre o qual o controlador age, permitindo, assim os movimentos e deformações da forma em 3D, em tempo real.

Como acompanhar o que não se pode imaginar? Fazendo perguntas para que haja o máximo de coerência possível. O tema deste espetáculo era um suspense do futuro contando um mundo de presenças diferentes num determinado momento. Havia uma narração. Era necessário que ela fosse compreensível, mesmo para aqueles que não sabem os códigos. O público que mais se prende são os adolescentes, como por TAP (*Temps d'Activités Périscolaires -- Tempo de Atividades Extracurriculares*).

Hoje as representações e as referências mudam, porque o mundo muda.

E, enquanto pedagoga, tento me situar como “mestre ignorante”. O filósofo Jacques Rancière, filósofo da emancipação, conta em *Mestre Ignorante* (1987) a história de:

Joseph Jacotot, que se viu encarregado de ensinar francês a holandeses, cuja língua ele não dominava. Na impossibilidade de explicar-lhes as regras do francês, ele lhes fez, então, ler uma versão bilíngue de *Telêmaco*, perguntando-lhes, pouco a pouco, até que fossem capazes de falar em francês. Ele descobriu, com surpresa, que sem ter-lhes transmitido nada de seu conhecimento, ele lhes havia, no entanto, ensinado francês de maneira mais eficaz que qualquer outra pedagogia clássica. Conclui-se disso que o ato do mestre, que obriga uma outra inteligência a se exercer, era independente da posse do saber. É, portanto, possível que um ignorante ensine o que ele próprio desconhece. Existe, na pedagogia clássica, uma dupla relação entre o mestre e o aluno: uma relação do saber para o saber (um mestre mais inteligente transmite seu trabalho a um aluno menos inteligente), e uma relação da vontade para a vontade (o mestre impele a vontade do aluno para ser exercida em assuntos específicos). O que Jacotot descobre é que apenas a relação da vontade para a vontade é necessária ao ensino. (BIKARD, 2010, p. 8).

A vontade está na experiência que é posta em jogo. É, portanto, parte de um projeto de “espetáculo” ou “monstro” que

proponho de se pôr em cena, ou em marionete, um texto, escolhido ou não pelo estudante.

Depois da análise clássica do texto, eu lhes peço uma ideia inicial.

Em seguida, algumas questões essenciais: qual o objeto da sua representação (seu eixo dramático)? Quais referências eu posso levar a você? E quais são as suas?

Sua ideia inicial, como você a traduz em cena? Com que objeto(s)? Quem fala? Em qual espaço? O que está em jogo? Por quê? Qual a urgência?

“E você?... O que você vê? O que você acha disso?” Não é, portanto, questão de “ensinar” meu próprio saber, obsoleto de certa maneira, mas de atualizar a ideia de que o outro é capaz de aprender tudo o que quiser. Ou seja, posicionar-me enquanto dramaturgo (a) de seu processo de criação. E de garantir a coerência de sua proposta. E a alegria do trabalho.

O dramaturgo observa com distanciamento e cuida da coerência do conjunto; um guarda-corpo, ele preserva também o espetáculo das oscilações que o farão desviar dos desejos iniciais, dos ângulos calculados. Também é ele quem, graças a seu distanciamento de observador, pode localizar um acidente que renovará o sentido. Associado à aparição de casualidades, ele é um olhar lúcido, capaz de ver o que ultrapassa o quadro. Yannick Mancel define nesse sentido: “O olhar agudo do conselheiro artístico ou dramático está aí, segundo a bela expressão de Jacques Lassalle, para pós-racionalizar o inesperado e o imprevisível, o aleatório e os acidentes desse processo empírico. Ele está aí para refletir -- tanto no sentido ótico quanto intelectual -- o impensado”. (HESPEL, apud CARRÉ, 2010).

Não se trata tampouco de se satisfazer com as primeiras respostas. E é aí que a questão do imaginário cênico se coloca de maneira intensa. Se ele vem a ser insuficiente ou conveniente demais, proponho várias hipóteses concretas para mostrar que, com essa ferramenta ou aquela, muitas coisas são possíveis. Faço isso porque, às vezes, é algo prudente. E vou embora, para que os estudantes

possam testar concretamente no palco. E fazer suas escolhas. Às vezes, sirvo apenas para dar a autorização: ele ou ela não ousava, mas ele ou ela tem as respostas.

Por que essa postura?

Não temos as mesmas referências na construção de narrativas. As séries americanas passaram por isso e é possível hoje ter não apenas narrativas fragmentárias, mas também simultâneas.

Não temos as mesmas referências de imagens: a história das artes plásticas é pouco presente no ensino francês, e o cinema que veem não é majoritariamente poético.

Mas os dramaturgos que apareceram no século XX com as Artes Plásticas como acumulação, repetição infinita, performance, pintura ao vivo, projeções nos corpos, trabalho sobre a matéria, foram pouco a pouco utilizados nos palcos. Há os que nascem na dança, que se baseiam na sensação. E outros do circo, na dramaturgia contemporânea.

E ainda, portanto, neste trabalho, há a questão das ferramentas. Quando se trata de ferramentas tão particulares quanto o digital ou o robô, se temos de fato o pressentimento de que esses são meios de falar sobre questões atuais, passamos ainda a maior parte do tempo na fascinação, e será necessário tempo para ultrapassarmos isso. A experimentação com essas ferramentas é um pouco perigosa por ser sem fim. Um artista digital me disse que, nas artes digitais, buscavam a perfeição técnica e que isso havia custado a vida de um de seus colegas, que havia se suicidado.

Permanecem algumas questões de conhecimento prático, que não subestimo:

- A análise dramatúrgica de um texto.
- A leitura dos signos (e não símbolos): como estabelecem relações uns com os outros para atingir uma coerência;
- A noção de composição.
- A direção dos atores (que também difere de acordo com as épocas). Com a grande questão da variação.
- A direção de manipulação (se ela deve ser diferente da direção do ator).

- O diálogo com os outros corpos de profissionais, luz, música, som, criação, figurino etc., uma vez que constatamos uma grande especialização dos trabalhos e das novas competências necessárias. O que é amplificado, conforme vimos, com as ferramentas cada vez mais complexas.

Por razões econômicas, vemos muitos trabalhos solo. É necessário, então, ajudar o(a) estudante ou o(a) *compagnon(ne)* (estagiário) a identificar as diferentes funções que ele ocupa por vez (intérprete, encenador, criador...).

No processo de dramaturgia e de ida e volta entre o que é feito no palco, o que foi sonhado e pensado, o que busco é a conscientização do que se encena, dos “pincéis” utilizados, da necessidade de fazer teatro, ou seja, de não estar dentro da ilustração (e desde já se coloca a questão da relação entre texto e imagem).

Sonho com um ensino nas *Écoles d’Art* de uma história das representações (que não é uma história da arte). Sejam elas pictóricas ou do espetáculo. Sabemos que a invenção da perspectiva não se faz em qualquer época (o homem se separa então do mundo), como nas cenas do teatro. O teatro italiano põe em cena o poder, no sentido literal do termo, as salas hoje sem palco elevado mostram maior democracia... Elas contam histórias profundas de nosso estar no mundo, e outras mais prosaicas sobre poder político e religioso.

Para concluir, a questão do objeto e do espaço é central, tanto no meu percurso de artista quanto como pedagoga. Ela permite organizar organicamente o trabalho, e fazer escolhas quanto à encenação. No trabalho com a marionete, muitas coisas são possíveis: se não há direção, como escolher?



## REFERÊNCIAS

- BENHAMOU, Anne-Françoise; DANAN, Joseph; GARUTTI, Gérald; RIVIÈRE, Jean-Loup; SIX, Leslie. Dramaturges et dramaturgie, rencontre animée par Marion Boudier et Sylvain Diaz. **Agôn** [revista eletrônica], Théâtre et dramaturgie, Le laboratoire, publicado em: 23/11/2009, URL: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1049>.
- BIKARD, Marine. **Majeure Alternative Management**. Novembre, 2010. HEC Paris, 2010-2011. Fiche de lecture en ligne: [appli6.hec.fr/%2Famo%2Fpublic%2Ffiles%2Fdocs%2F268\\_fr.pdf](http://appli6.hec.fr/%2Famo%2Fpublic%2Ffiles%2Fdocs%2F268_fr.pdf), p. 8.
- BOUDIER, Marion; CARRÉ, Alice; DIAZ, Sylvain; MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara. **De quoi la dramaturgie est-elle le nom?** Paris: L'Harmattan, 2014.
- CARRÉ, Alice. Postures et pratiques dramaturgiques. **Agôn** [revista eletrônica], Danse et dramaturgie, Dramaturgie et processus de création, Dramaturgie des arts de la scène, Entrevistas, publicado em: 17/07/2010, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1210>.
- CHAMAYOU, Grégoire. **Théorie du drone**. Paris: La Fabrique éditions, 2013.
- GOMEZ, Alain Cofino. **Une tache sur l'aile du papillon**. Texte écrit pour la compagnie Ches Panses Vertes + extrait de la note d'intention d'écriture (texte non édité). 2014.
- PRIEUX , Lucas. **Dossier de production du spectacle #HUMANS**. 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. **Le Maître Ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle**. Paris: Éd. Fayard, 1987.

# Visualité et technologies dans les spectacles contemporains: processus de création et résultats artistiques

Sylvie Baillon

Le Tas de Sable - Ches Panses Vertes (Rivery/França)

Université de Picardie Jules Verne (Amiens/França)



**Figure 1** - Sylvie Baillon. Conférence *Visualité et le rôle des technologies actuels dans les spectacles contemporains, processus de création et résultats artistiques. Quel est l'objet?* 3<sup>ème</sup> PRO-VOCATION, 2019, UDESC. Photo: Jerusa Mary.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019xxxx>

**Résumé:** Si la mise en scène est “rendre concret/visible” une idée, une rêverie, un texte, en s’appuyant sur une dramaturgie comprise dans son sens pluriel (soit à partir d’un texte soit comme processus d’écriture sur le plateau), elle passe par l’objet ou les objets, plus ou moins opaques comme le démontre Julie Postel dans sa thèse récente, ou phénomènes de présences – qui pourraient alors définir le marionnettique. Dans un premier temps je parlerai d’une recherche de présence sur un de mes spectacles, mettant en jeu l’image 3D, *Une tache sur l’aile du papillon*, texte d’Alain Cofino Gomez. Dans un deuxième temps je parlerai d’un spectacle que j’ai accompagné, *#Humains*, de Lucas Prioux, qui a travaillé sur un autre type de marionnette numérique. Qu’est-ce que cela induit sur la dramaturgie ? Dans ma position de pédagogue de la mise en scène je pars de l’hypothèse que je ne sais pas quel est l’objet de ce que cherche l’étudiant(e). Et lui/ele non plus. Et qui ne passe pas bien sûr par une grande technologie. Alors nous allons ensemble chercher quel est l’objet de cette expérimentation, expérience qu’est une “mise en scène”.

**Mots-clés:** Dramaturgie. Mise en scène. Pédagogie. Technologie.

**Abstract:** If staging means “rendering concrete/visible” an idea, a reverie, a text, based on dramaturgy understood in its plural sense (from a text or process of “writing” on the stage), it passes through the object or objects, more or less opaque as Julie Postel demonstrates in her recent thesis, or phenomena of presence – which could then define the puppetry. At first I will talk about a search for presence in one of my shows, involving the 3D image, *Une tache sur l’aile du papillon* (A spot on the wing of the butterfly), text by Alain Cofino Gomez. Secondly, I will talk about a show I accompanied, *#Humans* by Lucas Prioux, who worked on another type of digital puppet. What does this bring about dramaturgy? In my position as a staging pedagogue, I start from the assumption that I do not know what is the object the student is looking for. And he, too, does not. And that does not pass, of course, by a great technology. Then we go together to find what is the object of this experimentation, an experience that is a “staging”.

**Keywords:** Dramaturgy. Staging. Pedagogy. Technology.

Je me complète ma présentation, pour savoir d’où je parle. Après de études de lettres d’où ma sensibilité particulière avec la langue, je suis autodidacte dans la compagnie fondée par mes parents en 1979. Je suis devenue professionnelle en 91 et eus la chance d’être dans les 3 jeunes professionnels à avoir suivi la seule formation

continue en “mise en scène” en 93/94 /95 mise en place par Margareta Niculescu à l’IIM. J’y ai beaucoup appris sur la dramaturgie et la direction d’acteurs.

Le théâtre, encore plus en théâtre de marionnette, est constitué d’un rapport particulier entre texte et image, si, comme pour moi, c’est le texte qui est fondateur d’un projet de spectacle. Ce qui n’est pas le cas pour tous les créateurs, ni obligatoire.

Je travaille avec des auteurs vivants dans une processus de commande sur des thématiques. Ce qui m’intéresse c’est leur langue, c’est-à-dire leur style. J’ai la chance de travailler avec quelques auteurs complices: Alain Cofino Gomez, Jean Cagnard, François Chaffin...

La dramaturgie que je mets en place dans le processus de travail est constitué à la fois d’analyse du texte (donc avant) mais aussi de la lecture de ce que je lis et vois au plateau (comme l’interprète en marionnette - qui se trouve “dehors et dedans” ce qu’il manipule, le fait au plateau)

Il y a bien longtemps que nous avons quitté la dramaturgie aristotélicienne (cause-effet) et il s’agit d’identifier aujourd’hui “De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?” comme le titre l’ouvrage de Marion BOUDIER, Alice CARRÉ, Sylvain DIAZ et Barbara MÉTAIS-CHASTANIER. Est-il écrit dans le chapitre «manque»:

En pleine recherche d’une esthétique singulière, non inféodée aux règles de la composition théâtrale, les compagnies d’arts de la scène non encore institutionnalisés voient donc dans la dramaturgie un nouveau champ de réflexion (2014, p. 89).

Une des questions, dans la pratique comme dans la pédagogie du théâtre par la marionnette, est entre autres, la question du propos d’une part et celle de l’imaginaire scénique d’autre part qui peut se résumer dans les questions: quel en est l’objet, l’objet de la représentation? Et quels objets je vais mettre en jeu? Dans quelle(s)

relation(s) avec l'espace? Ces objets pouvant aller d'un objet physique à une lumière ou un son (phénomènes ondulatoires) rendant compte de présences. Et quelles techniques/ technologies utiliser pour les mettre en jeu?

Je vais m'appuyer depuis ma pratique d'artiste, en particulier sur ma dernière création, et ensuite dans ma pratique de pédagogie.

Nous avons tous des références convenues, des savoirs, mais aussi des représentations toutes faites.

Un ami musicien, électro-acousticien, me disait que, quand on invente de nouveaux outils, on invente de nouvelles formes. C'est en inventant le rabot qu'on invente la commode et pas l'inverse.

Avant l'invention de la maîtrise des ondes et des instruments comme le Thérémine, pas de sons jusque là inouïs au vrai sens du terme. Aujourd'hui la musique électro-acoustique est presque classique.

Nous dépendons donc des outils que nous avons pour écrire le plateau. Il y en a de nouveaux de tout temps (du silex au crayon). Aujourd'hui "les nouvelles technologies" comme nous disons, qui pour certaines sont déjà un peu anciennes, comme l'enregistrement sonore quelque soient les supports, la vidéo, et les outils numériques.

Alors vers quoi vont nous conduire ces nouveaux outils?

Pour la production d'images, nous en sommes au commencement du numérique et de l'image 3D en particulier pour son utilisation sur le plateau. La question de l'utilisation de ces moyens, comme la question des images vidéo, interroge sur la fascination que nous avons pour de tels outils, dont nous ne faisons qu'entrevoir ce qu'ils peuvent apporter à notre champ disciplinaire.

Je vais donc prendre appui sur ma dernière création, *Une tache sur l'aile du papillon*, qui a nécessité l'expérimentation d'une marionnette augmentée.

A l'origine du projet, le fait que j'aborde la guerre dans une création tous les dix ans. La situation "guerre" fonctionne pour moi comme une métaphore paroxystique de notre façon d'être au monde, et/ou la façon dont on nous le raconte.

La guerre est le nom d'un phénomène qui plonge l'homme dans un état-limite.

En 1990, le spectacle *Dieu est absent des champs de bataille*, adaptation de *La main coupée* de Blaise Cendrars et des poèmes de Guillaume Apollinaire, posait la question du sens de l'engagement, dans la guerre, puisque Blaise était un engagé volontaire. La guerre était majoritairement une évidence pour les belligérants: c'était une conquête de territoires physiques et une façon de "défendre" ce qui nous avait (dé) formé et des valeurs auxquelles nous sommes attaché.e.s. Les corps s'affrontaient et étaient abîmés. Les mots renvoyaient à une réalité. Les conduites se devaient d'être héroïques. La paix? C'était celle du vainqueur. Je suis partie d'un rite mortuaire d'Océanie, où le gens construisaient des effigies des morts qu'ils mettaient dans des grottes et les sortent une fois par an pour les rendre présents. L'objet de ce spectacle était donc la mémoire des soldats de la guerre 14-18 très présente dans le territoire où j'habite. Les marionnettes étaient faites en grillage de jardin pour rendre effectif la sensation du sang coulant dans un carré de sable argileux, arrêt de l'Histoire.

En 2000 le spectacle *La scie patriotique* de Nicole Caligaris abordait la question de l'idéologie dominante qui veut nous faire croire qu'il y a une guerre quelque part, et que nous la cherchons désespérément, pour être dans l'action, dans l'énervement. On ne sait plus où sont les territoires à conquérir. Les corps souffrent. Les mots ont encore une puissance d'évocation... Tous des anti-héros. Voire des salopards en puissance. La paix? Quelle paix? (déjà). Les marionnettes, non manipulées étaient faites au sens strict de «papier boucher» qui sert à emballer la viande. Le texte était dit par le comédien dans un sorte d'énergie chamanique, les souffrances physiques étaient protégées par une danseuse butô. Le seule marionnette victime de viols était une marionnette inspirée des poupées de cire. Et la scénographie faisait référence aux tableaux de Velickovic, univers froid et sombre. Vide.

Aujourd'hui, la guerre est partout, en tout cas cela nous est raconté ainsi.

Les Guerres sont sociales, économiques, civiles, intimes, territoriales, financières, de pouvoir, psychologiques, de l'énergie, climatiques, chirurgicales. Les combattants sont partout aussi anonymes que leurs victimes. Les conflits n'ont plus de frontière et les protagonistes de cette pièce en parlent ou vivent cet état de bataille interminable au quotidien (GOMEZ, 2014).

Aujourd'hui, nous avons des géographies réelles mais aussi virtuelles. Nous avons des identités réelles mais aussi virtuelles.

J'ai vu dans un musée de la guerre 14-18 des uniformes vrais ... pour des enfants de cinq ans. Cela servait comme outil de propagande pour que les familles admettent que les pères, les oncles partent à la guerre.

Aujourd'hui, nous sommes envahis d'images qui, de façon quotidienne et répétée, nous présentent les conflits comme des jeux vidéos, dans un trouble de réalité. Nous sommes envahis, submergés par des images dont on ne sait plus si elles sont réelles ou fictionnelles. Et toutes ces images ont un pouvoir de fascination. Et donc propagande. Il suffit d'aller voir le site du Ministère Français des Armées pour s'en convaincre.

Aujourd'hui, avec les drones, "la notion de "guerre"" entre elle-même en crise, puisqu'il n'y a plus de face à face physique (majoritairement), d'exposition à la violence physique, donc plus de héros possible. Certains des combattants, qui font la guerre comme des fonctionnaires depuis le Nevada. Tous des lâches? Surtout tous des cibles potentielles.

Alors, la paix?

Je passe commande du texte, puisque c'est toujours ma base de travail, à Alain Cofino Gomez.

Résumé de l'histoire: Dans une chambre d'hôpital, un enfant psychotique entretient une relation amicale avec son hallucination, un soldat de la guerre 14/18, puis un soldat de 15 puis un zouave, puis une chevalier Edo, figures de toutes les guerres. Un médecin tente de cerner son problème. Soudain, le bâtiment s'effondre et l'accès à la chambre de l'enfant est bloqué. Une infirmière, le médecin et l'enfant sont contraints de passer quelque temps ensemble, coincés dans cette chambre, jusqu'à l'arrivée des secours...

La psychose est un trouble psychiatrique durant lesquelles peuvent survenir délires, hallucinations, violences irrépressibles ou encore une perception distordue de la réalité.

Une hallucination se définit en tant que perception sensorielle en l'absence de stimulus externe. Les hallucinations se différencient des illusions, ou distorsions perceptuelles, qui sont la mauvaise perception des stimuli externes. Les hallucinations peuvent survenir sous n'importe quelle forme et affecter n'importe quel sens, de la simple sensation (lumières, couleurs, goûts, odeurs) à des expériences comme percevoir entièrement mais d'une manière anormale des animaux ou des humains, entendre des voix, et des sensations complexes au toucher.

Alain a vraiment rencontré cet enfant psychotique qui vivait avec un soldat, dans un service pédiatrique d'un hôpital psychiatrique.

Alors mes questions dramaturgiques sont: comment rendre compte du trouble de ces réalités au plateau? Comment figurer une hallucination (celle de l'enfant)? le texte est fragmentaire, mais il y a une histoire qui se construit: comment mettre cela "en musique"?

Les personnages sont traduits par différentes présences. Pour les personnages du médecin et de l'infirmière ce sont des acteurs (qui donne l'échelle un), et un enfant en marionnette presque réaliste (pour qu'elle soit crédible face aux acteurs.). L'envie aussi de travailler la manipulation comme soin médical.

Pour ce qui est de l'hallucination:

Une hallucination est une présence particulière, elle est vraie pour l'enfant, elle doit être crédible pour le public, mais les deux



personnages de l'infirmière et du médecin et la petite fille (marionnette comme le garçon) ne la voient pas.

Et ce n'est ni une apparition ni un fantôme.

J'ai donc fait une hypothèse: projeter de l'image 3D des uniformes sur une marionnette écran qui, fonctionnant comme une marionnette et manipulée en direct, devait porter la projection au fur et à mesure qu'elle bougeait.

Rendre "en vrai" la cible: faire coïncider la marionnette-écran et l'image, un enjeu technique au service d'une dramaturgie.

Nous sommes partis des vrais uniformes pour enfants datant de la guerre 14-18. Je voulais retrouver l'émotion qui m'avait alors saisie lorsque je les ai vues à l'Historial de Péronne, le musée.

C'est pour cela que la marionnette n'a pas de tête. C'est une figure et toute tentative de lui mettre une tête anecdotisait le propos.

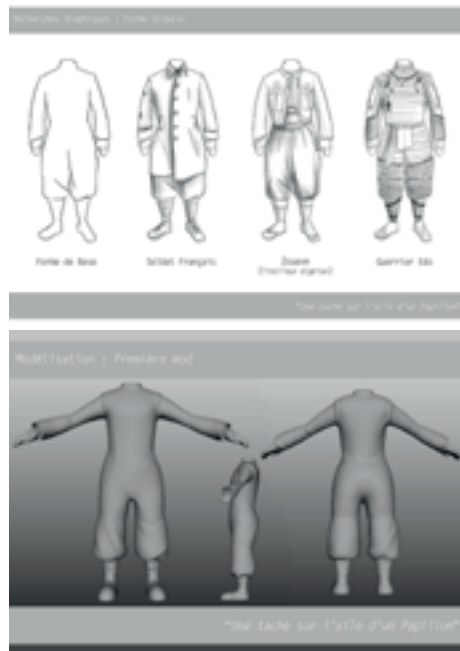


**Figure 2** - Petit uniforme de 1915 (pour un enfant de 6 ans). Photo: Waide Somme.

Nous avons une école d'image 3D (film d'animation et jeux vidéos)<sup>1</sup>, département de l'École Supérieure d'Art et de Design à Amiens qui été intéressés de travailler sur ce projet. En effet, il est difficile pédagogiquement, de faire comprendre qu'une image n'est pas qu'une image. Et cela faisait pour eux une belle expérience avec de véritables enjeux artistiques.

Pour la plupart de nos jeunes, "une image est une image". Donc toute image pose la question de son interprétation: comment est-elle fabriquée, quelle histoire elle raconte, par sa composition entre autres?...

L'ensemble des quatre uniformes ont donné un "calibre" virtuel qui puisse prendre en charge les quatre projections (des quatre uniformes: 14, 15, zouave et chevalier Edo).



**Figures 3 et 4** - Réalisation 3D: Waide Somme.

<sup>1</sup> <http://blog.waide-somme.fr/> <http://www.esad-amiens.fr/image-animee>

Ensuite, il a fallu construire réellement ce calibre, d'abord sans articulation et ensuite avec.



Figures 5, 6 et 7 - Compagnie Ches Panses Vertes.

Ensuite une étudiante a travaillé sur les textures, avec une banque de données impressionnantes, qui ont nourri le récit de cette “texture”: nature des tissus, vieillissement, photos ....

Ensuite nous avons travaillé avec un laboratoire qui travaille sur la projection, le laboratoire MIS<sup>2</sup> (Equipe d'Accueil 4290) qui est un laboratoire de l'Université de Picardie Jules Verne. Il fédère des enseignants chercheurs en Informatique, Automatique, Robotique et Vision par ordinateur. Les objectifs scientifiques du laboratoire s'inscrivent dans le domaine des Sciences et Technologies de l'Information et de la Communication (STIC). L'animation scientifique s'effectue principalement au niveau de ses quatre équipes de recherche. pour mettre au point le dispositif de tracking (repérage)/mapping/projection dynamique de l'image 3D, c'est-à-dire d'un dispositif où l'image adaptée issue de l'objet 3D numérique est synchronisée aux mouvements de la marionnette-écran, et ce, quelles que soient les conditions d'éclairage (lumière scénographiée et changeante – conditions de spectacle et d'exposition). En tout cas, c'était la commande de départ.

<sup>2</sup> <https://mis.u-picardie.fr/fr>

Sur une forme aussi petite (70 cm) c'était très complexe. Les articulations ont été équipées de centrales inertielles et la marionnette devait être captée dans sa position sur le plateau. La contrainte avait été prise depuis le début, dans le travail scénographique. Nous nous sommes aperçus que cette scénographie rejoignait la problématique de la cible. En effet elle est centrale. C'est la chambre, le lit de l'enfant autour duquel le monde tourne est flou.

Le dialogue entre tous les intervenants de ce projet a été compliqué à mettre en place, malgré l'enthousiasme, puisque ce ne sont ni les mêmes cultures d'entreprises, ni les mêmes objectifs (un labo scientifique en France n'a pas d'obligation de résultat, une École a un objectif pédagogique et une compagnie a un rendez-vous avec un public). Cela a pris un an pour avoir un vocabulaire commun.

Après quatre ans de travail le système n'étant pas assez stable, Waide Somme, l'école de 3D, a décidé de détourner deux systèmes de jeux vidéo: le système Neuron, pas de drone de guerre français mais l'équipement pour jouer en immersif en jeu vidéo pour les centrales inertielles) et le système HTC Vive<sup>3</sup> (pour une repérage dans l'espace).

Ce qui était très compliqué c'était non seulement la stabilité du système mais le calcul en temps réel des déformations projetées dues à l'écran en volume à une si petite échelle.

Donc, la scénographie raconte la cible: elle occupe le centre du plateau et deux écrans à l'arrière et à l'avant du plateau permet de jouer avec les projections sur les troubles des réalités. Nous ne savons pas ce que nous voyons: si c'est une image, un acteur, une hallucination de l'enfant, une marionnette (qui est dans le fonds une image), jusqu'à ce que tout se brise et se casse au sens littéral du terme.

Le travail de Christophe Loiseau, photographe, vidéaste et là graphiste a consisté à fabriquer des images qui soient dramaturgi-

---

<sup>3</sup> <https://www.vive.com/fr/>

quement justes. Elles tissent le lien de l'histoire de l'enfant: nous sommes dans un hôpital: elles viennent en complément du bloc central figurant la chambre au centre, mais de son point de vue, c'est-à-dire déformé, flottant. Elles complètent l'hallucination de l'enfant, créant un paysage dans lequel le soldat qui change et raconte toutes les géographies de l'Histoire sans jamais être précises (de l'Europe au Moyen Orient ...). Elles complètent aussi le troisième fil de l'histoire: celle du drone que l'on entend, qui surveille et attaque l'hôpital.

La musique participe du récit entre les petits épisodes de l'histoire, ce sont les bruits quotidiens de cet endroit. Le premier acte est couvert par un drone musical (fait au Thérémine et traité) plus ou moins fort et nous sommes soulagés quand il tire: un comble! Toutes les voix sont aussi reprises, ce qui permet des chuchotements et tout un travail sonore est fait à partir de bruits réels pour raconter l'hôpital. Dans la deuxième partie le son raconte les éboulements, puisque les personnages sont coincés dans l'hôpital.

Il faut rajouter, parce que nous l'oublions que c'est grâce au développement de logiciels performants de conduites de lumières, de top sons et d'effets spéciaux plateau que ces conduites sont faisables, alors que manuellement elles n'auraient pas cette qualité.

Le spectacle a été créé alors que la marionnette augmentée n'était pas tout à fait au point. Elle ne le sera jamais vraiment. Je l'ai su quelques mois après. Et les questions de production ne m'ont pas permis de répéter longuement avec cet objet tel qu'il est. (Qui est dans ma démarche de metteuse en scène). La projection ne reste pas toujours sur la marionnette écran. Mais cela a du sens.

Le soldat: Je ne sais pas ce que je fais ici.

L'enfant: Pas plus que moi. En fait, non. Moi, j'ai plutôt l'impression de ne pas être là. Ça m'arrive tout le temps. Il me semble, ne rigole pas, il me semble que souvent, je me tiens nulle part. Ou encore, que tout peut disparaître d'un instant à l'autre si je ne fais pas attention. C'est cela mon travail, je dois faire attention à tout, je dois faire

attention à ce que rien ne disparaisse. Toi non plus, il ne faut pas que tu disparaisses. J'ai un œil sur toi mon ami. (GOMEZ, 2014, p. 7).

Donc il y aura du jeu à développer entre le fait que l'enfant doit "faire attention" et se sent peut-être responsable que la projection ne reste pas "accrochée". C'est là que les choses peuvent se jouer au niveau littéral. Ce que j'ai commencé à faire dans les représentations après.

J'accompagne de jeunes artistes dans leur insertion professionnelle, et en particulier au niveau artistique en dramaturgie et mise en scène.

Je me retrouve assez dans cette formulation de ma place en tant "accompagnante":

Il y a des moments où la formulation est très utile, elle permet d'avancer, elle donne des jalons ou des ouvertures. Il y a d'autres moments où il ne faut pas tout de suite énoncer ce qu'on se formule in petto, parce qu'il vaut mieux laisser les choses se faire, advenir dans le tâtonnement en préservant la part de l'inconscient qui est celle du jeu. C'est une des choses que je trouve les plus passionnantes dans cette position, de devoir tout le temps prendre la mesure de la pertinence de la parole – ou du silence (BENHAMOU; DANAN; GARUTTI; RIVIÈRE; SIX, 2009).

Lucas Prioux de la *Glitch Cie* a fait un premier spectacle *#Humans*. Son projet:

Je cherchais à développer une forme de marionnette qui pouvait répondre littéralement à la métaphore "nous avons nos têtes coincées dans les écrans". Je cherchais aussi une façon de figurer marionnettiquement notre

existence numérique (ou virtuelle). Quelle technique de marionnette pour figurer le mieux nos “avatars”? Je cherchais également un langage théâtral pour évoquer la pénétration du numérique dans nos vies, puisque c'était le sujet de la pièce *#Humains*, et ma recherche s'axait sur les hybridations, sur les endroits où virtuel et physique se mélangent, se confondent. J'en ai parlé à un ami développeur, Nicolas Pierrot, qui m'a proposé de travailler avec un moteur 3D et nous avons commencé la recherche (PRIEUX, 2017).



**Figure 9** - *Une tache sur l'aile du papillon*. Mise en scène: Sylvie Baillon. *Le Tas de Sable* - Ches Panses Vertes. Photo: Véronique Lespérat Hequet.

L'histoire (il a fait appel à une scénariste, Julie Sokolowski): Ania est piégée dans un quotidien figé, rythmé par les notifications, l'auto-mesure permanente, et la pression sociale. Théo, lui, est en passe de se noyer dans ses mondes virtuels. Louise, quant à elle, monétise ses données personnelles et passe son temps à la salle de sport. Nous sommes en 2038. La réalité virtuelle et les objets connectés sont au cœur des interactions sociales. Quand Louise disparaît mystérieusement après s'être connectée au réseau *#Humains*, Ania décide de partir à la recherche de Théo qu'elle n'a pas

vu depuis 20 ans...Réel et virtuel se mêlent et se confondent dans un thriller d'anticipation marionnettique.

C'est cette hypothèse de création de ces personnages qui est premier dans ce spectacle. En ce qui concerne les marionnettes qu'il a développé pour le spectacle *#Humains*, il préfère parler de *Marionnette virtuelle*. Dans le sens où cela nous permet de situer son champ d'existence. La Marionnette virtuelle habite le virtuel.

Très concrètement, elle existe dans un moteur graphique 3D en temps réel, et nous est restituée par le biais d'un écran, d'un vidéo-projecteur, ou de quelqu'autre dispositif de production d'image en temps réel. Mais elle est *marionnette*, dans le sens où elle est une *forme manipulée*, en temps réel, par un-e manipulateur-riche, et reste un outil pour produire du *langage poétique*

Les marionnettes d'*#HUMAINS* reflètent ce moment quand le réel et le numérique se confondent, se mélangent, s'altèrent, s'hybrident. La marionnette nous permet de sentir plastiquement cette dualité. Des modèles ultra-réalistes passés au prisme de la modélisation numérique low poly. Le travail du plasticien français Xavier Veilhan, à partir de scans 3D, est à ce titre une inspiration majeure (PRIEUX, 2017).

Cela leur a demandé beaucoup de travail:

En plus de compétences en électronique et en programmation, nous nous sommes vite rendu compte qu'il nous fallait des compétences en modélisation 3D, ce qui nous faisait défaut. Par chance de nombreux outils libres existent, et notamment le logiciel open source Blender, qui permet de faire de la modélisation mais qui contient aussi un moteur, le BlenderGameEngine. De plus, le logiciel facilite les interactions avec des micro contrôleurs, via l'appel de scripts en Python. Et qui dit open source, dit communauté, tutoriels, forums... etc. Je me suis donc formé de façon autonome à la 3D avec Blender, en ligne, ce qui m'a permis de garder la main sur l'outil et ses axes de développement (PRIEUX, 2017).



Avec Nicolas Pierrot, nous avons assez rapidement défini le *concept* de cette marionnette virtuelle que nous cherchions à réaliser: un personnage (dont on ne verrait que les épaules et la tête), en 3D, dans un écran, manipulé en direct via un contrôleur équipé de capteurs de mouvement. Partant de là, nous avons réalisé plusieurs prototypes successifs lors de résidences de recherche en construction, pour finalement aboutir à l'outil que nous utilisons sur scène aujourd'hui:

Le contrôleur est composé de 2 parties: une poignée, à droite, porte un micro-contrôleur et une **centrale inertielle** (en gros un gyroscope et une boussole) qui permet de détecter la position absolue du contrôleur en termes de rotations, et de la transférer à la tête, plus 1 joystick permettant l'animation des sourcils et des coins de la bouche. À gauche, une seconde poignée est équipée, elle, d'une gâchette permettant d'ouvrir et de fermer la bouche, et d'un bouton-poussoir pour lever les épaules.

Ce contrôleur est raccordé à un ordinateur sur lequel tourne le moteur 3D de Blender (comme un jeu vidéo), lui-même raccordé à un écran ou à un vidéo-projecteur qui nous restitue la marionnette virtuelle. Pas besoin de machines de compétition, un ordinateur de type carte Raspberry Pi peut même faire l'affaire.

Nos marionnettes virtuelles sont modélisées à partir de scans 3D de vraies personnes réalisés avec une kinect (mais nous aurions tout aussi bien pu les modéliser autrement, c'est ici un choix esthétique), puis nous lui construisons une armature (un squelette) sur lequel le contrôleur va agir et ainsi permettre les mouvements et déformations de la forme 3D, en temps réel.

Comment accompagner ce que l'on ne peut imaginer? En posant des questions pour qu'il y ait le plus de cohérence possible. L'objet de ce spectacle était un thriller du futur racontant un monde avec des présences différentes à un moment T. Il y avait une narration. Il fallait qu'elle soit compréhensible, même pour ceux qui n'ont pas les codes. Le public qui accroche le plus ce sont les adolescents, comme pour TAP.

Aujourd'hui les représentations et les références changent, parce que le monde change.

Et en tant que pédagogue, j'essaie de me situer comme «maître ignorante». Le philosophe Jacques Rancière, philosophe de l'émancipation, raconte dans le *Maître Ignorant* (1987) l'histoire de:

Joseph Jacotot qui s'était vu chargé d'enseigner le français à des Hollandais dont il ne maîtrisait pas la langue. Faute de pouvoir leur expliquer les règles du français, il leur fit donc lire une version bilingue de Télémaque, en leur demandant, petit à petit, d'être capable de lui en parler en français. Il découvrit avec surprise que sans leur avoir rien transmis de son savoir, il leur avait pourtant enseigné le français plus efficacement que par n'importe quelle pédagogie classique. Il en conclut que l'acte du maître, qui oblige une autre intelligence à s'exercer, était indépendant de la possession du savoir. Il est donc possible à un ignorant d'enseigner ce qu'il ne connaît pas lui-même. Il existe, dans la pédagogie classique, un double rapport entre le maître et l'élève: un rapport de savoir à savoir (un maître plus intelligent transmet son travail à un élève moins intelligent), et un rapport de volonté à volonté (le maître contraint la volonté de l'élève à s'exercer sur des sujets précis). Ce que découvre Jacotot, c'est que seul le rapport de volonté à volonté est nécessaire à l'enseignement (BIKARD, 2010, p. 8).

La volonté c'est dans l'expérience qu'elle se met en jeu. C'est donc dans un projet de "spectacle" ou "monstre" que je propose de mettre en scène ou en marionnette un texte, choisi par l'étudiant ou non.

Après analyse classique du texte, je leur demande un "parti pris".

Puis quelques questions essentielles: quel est l'objet de ta représentation (ton axe dramaturgique)? Quelles sont les références que je peux t'apporter? Mais quelles sont les tiennes?

Ton parti pris, tu le traduis comment sur la scène? Avec quel(s)

objet(s)? Qui parle? Dans quel espace? Quelle mise en jeu? Pour quoi? Quelle est l'urgence?

“Et toi?... Qu'est-ce que tu vois? Qu'est-ce que tu en penses?” Il n'est pas alors question d'“enseigner” mon propre savoir, dépassé d'une certaine façon, mais de mettre à jour que l'autre est capable d'apprendre tout ce qu'il veut. C'est-à-dire de me positionner comme dramaturge de leur processus de création. Et de veiller à la cohérence de leur proposition. Et à la joie du travail.

Le dramaturge observe avec recul et veille à la cohérence de l'ensemble; garde-fou, il préserve aussi le spectacle des embardées qui le feraient dévier des premiers désirs, des angles calculés. Il est aussi celui qui, grâce à son recul observateur, peut repérer un accident qui renouvellera le sens. Associé à l'apparition des hasards, il est un regard lucide, capable de voir ce qui déborde du cadre. Yannick Mancel va dans ce sens: Le regard aiguisé du conseiller artistique ou dramaturgique est là, selon la belle expression de Jacques Lassalle, pour post-rationaliser l'inattendu et l'imprévu, l'aléatoire et les accidents de ce processus empirique. Il est là pour réfléchir – au sens optique autant qu'intellectuel – l'impensé (HESPEL, apud CARRÉ, 2010).

Il ne s'agit pas non plus de se satisfaire des premières réponses. Et c'est là que la question de l'imaginaire scénique se pose de façon forte. S'il vient à manquer ou à être trop convenu, je propose plusieurs hypothèses concrètes pour montrer qu'avec cet outil ou cet autre, beaucoup de choses sont possibles. Parce que c'est parfois un peu sage. Et je m'en vais, pour que les étudiants puissent essayer concrètement sur le plateau. Et faire des choix. Parfois je ne sers qu'à ce que l'autorisation soit donnée: il ou elle n'osait pas, mais il ou elle a les réponses.

Pourquoi cette posture?

Nous n'avons pas les mêmes références dans la construction

des récits. Les séries américaines sont passées par là et il est possible aujourd'hui d'avoir non seulement des récits fragmentaires mais aussi simultanés.

Nous n'avons pas les mêmes références d'images: l'histoire des arts plastiques sont peu présents dans l'enseignement en France, le cinéma qu'ils voient n'est pas majoritairement poétique.

Mais des dramaturgies qui sont apparues au XX<sup>ème</sup> siècle avec les Arts Plastiques comme l'accumulation, la répétition infinie, la performance, la peinture en direct, les projections sur les corps, le travail sur la matière, ont peu à peu été utilisées sur les plateaux. Il y en a qui naissent de la danse, qui s'appuient sur la sensation. Et d'autres sur le cirque, dans sa dramaturgie contemporaine.

Et puis donc, dans ce travail, il y a la question des outils. Quand il s'agit d'outils aussi particuliers que le numérique ou le robot, si nous avons bien le pressentiment que ces sont des moyens de parler des questions d'aujourd'hui, nous sommes encore pour la plupart du temps dans la fascination et il faudra du temps pour dépasser celle-ci. L'expérimentation avec ses outils est un peu dangereux parce que sans fin. Une artiste numérique m'a dit que dans les arts numériques ils cherchaient la perfection technique et que cela avait coûté la vie d'un de ces collègues qui s'était suicidé.

Restent des questions de savoirs faire, que je ne sous-estime pas:

- L'analyse dramaturgique d'un texte
- La lecture des signes (et non des symboles): comment ils rentrent en relation les uns avec les autres pour atteindre une cohérence
- La notion de composition.
- La direction d'acteurs (qui là aussi diffère suivant les époques). Avec la grande question de la variation.
- La direction de manipulation (si elle doit être différente de la direction d'acteur)
- Le dialogue avec les autres corps de métiers, lumière, musique, son, construction, costume, etc ... puisque nous constatons une plus grande spécialisation des métiers et de

nouvelles compétences nécessaires. Qui s'amplifie comme nous l'avons vu avec des outils de plus en plus complexes.

- Pour des raisons économiques on voit aussi pas mal de solis. Il faut alors aider l'étudiant ou le.a compagnon.ne à identifier les différentes fonctions qu'il occupe tour à tour. (interprète, metteur en scène, constructeur...)

Dans ce processus de dramaturgie et d'aller-retour entre ce qui est fait au plateau, ce qui a été rêvé et pensé, ce que je cherche c'est la conscientisation de là où ça joue, des "pinces" utilisés, de la nécessité de faire théâtre c'est-à-dire de ne pas être dans l'illustration (et du coup, cela pose la question du rapport entre texte et image).

Je rêve d'un enseignement dans les Écoles d'Art d'une histoire des représentations (qui n'est pas une histoire de l'art). Qu'elles soient picturales ou celles du spectacle. Nous savons que l'invention de la perspective ne se fait pas à n'importe quelle époque (l'homme se détache alors du monde) comme celle des scènes de théâtre). Le théâtre à l'italienne met en scène le pouvoir, au sens littéral du terme, les salles aujourd'hui sans scène surélevée raconte plus de démocratie)... Elles racontent des histoires profondes de notre être au monde et des histoires plus prosaïques de pouvoir politique ou religieux.

En conclusion, la question de l'objet et de l'espace sont centrales à la fois dans ma démarche d'artiste et de pédagogue. Elle permet d'organiser organiquement le travail. Et de faire des choix quant à la mise en scène. Dans le travail avec la marionnette beaucoup de choses sont possibles: s'il n'y a pas de direction, comment choisir?

## RÉFÉRENCES

- BENHAMOU, Anne-Françoise; DANAN, Joseph; GARUTTI, Gérald; RIVIÈRE, Jean-Loup; SIX, Leslie. *Dramaturges et dramaturgie, rencontre animée* par Marion Boudier et Sylvain Diaz. **Agôn** [En ligne], Théâtre et dramaturgie, Le laboratoire, mis à jour le: 23/11/2009, URL: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1049>.
- BIKARD, Marine. **Majeure Alternative Management**. Novembre, 2010. HEC Paris, 2010-2011. Fiche de lecture en ligne: [appli6.hec.fr/%2Famo%2FPublic%2FFiles%2FDocs%2F268\\_fr.pdf](http://appli6.hec.fr/%2Famo%2FPublic%2FFiles%2FDocs%2F268_fr.pdf), p 8
- BOUDIER, Marion; CARRÉ, Alice; DIAZ, Sylvain; MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara. **De quoi la dramaturgie est-elle le nom?** Paris: L'Harmattan, 2014.
- CARRÉ, Alice. Postures et pratiques dramaturgiques. **Agôn** [En ligne], Danse et dramaturgie, Dramaturgie et processus de création, Dramaturgie des arts de la scène, Enquêtes, mis à jour le: 17/07/2010, URL: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1210>.
- CHAMAYOU, Grégoire. **Théorie du drone**. Paris: La Fabrique éditions, 2013.
- GOMEZ, Alain Cofino. **Une tache sur l'aile du papillon**. Texte écrit pour la compagnie Ches Panses Vertes + extrait de la note d'intention d'écriture (texte non édité). 2014.
- PRIEUX, Lucas. **Dossier de production du spectacle # HUMANS**. 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. **Le Maître Ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle**. Paris: Éd. Fayard, 1987.

# Processos de criação no teatro de sombras contemporâneo

**Fabrizio Montecchi**

Teatro Gioco Vita (Piacenza/Itália)

Tradução: Cia. das Traduções Ltda (Joinville/SC).



**Figura 1** - Espetáculo: *Donna di Porto Pim (Lady of Porto Pim)*. Direção e encenação: Fabrizio Montecchi. 2013. Co-produção: Teatro Gioco Vita (Itália) / Théâtre de Bourg en Bresse (França). Foto: Serena Groppelli.



**Figura 2** - Espetáculo: *Donna di Porto Pim* (*Lady of Porto Pim*). Direção e encenação: Fabrizio Montecchi. 2013. Co-produção: Teatro Gioco Vita (Itália) / Theatre de Bourg en Bresse (França). Foto: Serena Groppelli.



DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019278>

**Resumo:** Existe uma forma específica de escrita e direção de palco para o teatro de sombras contemporâneo? Quais são os processos envolvidos na criação? Qual é o papel do diretor na concepção e produção de teatro de sombras? Estas são algumas das questões tratadas por Fabrizio Montecchi, de acordo com sua prática em direção teatral que vão de encontro às principais características do teatro de sombras.

**Palavras-chave:** Processos de criação. Direção. Diretor. Sombra. Teatro das Sombras. Transmissão.

**Abstract:** Is there a particular form of stage writing and direction for contemporary shadow theatre? What are the processes involved in creation? What is the director's role in designing and directing in shadow production? These are some of the questions that are dealt by Fabrizio Montecchi, according to his theatrical practice and his directing work and which falls within the merits of the most characteristic features of the shadow theatre.

**Keywords:** Creation processes. Direction. Director. Shadow. Shadow Theatre. Transmission.

### Preâmbulo

Quais são os processos subjacentes à criação de uma produção contemporânea de teatro de sombras e como eles são transmitidos? Posso responder a essa pergunta como ator/diretor ou pedagogo. Qual é a diferença entre essas duas visões? Qual das duas é mais eficaz no que se refere à transmissão?

O depoimento do artista sempre desperta um certo interesse, pois representa o atestado de uma jornada de anos de trabalho e experiências de vida; experiências estratificadas e consolidadas em uma prática, onde é difícil distinguir a fronteira entre técnica, linguagem e poesia. Desta perspectiva, minha resposta tem a ver com minha personalidade. Meus processos criativos hoje são baseados, inevitavelmente, em quarenta anos de experiência e se inspiram em

um enorme tanque de memórias acumuladas. Qualquer que seja o procedimento que eu adote agora, este é positivamente condicionado pela meu histórico de experiência pessoal e artística, e isso o torna inútil para outras pessoas. Imagine uma ideia que tive graças a uma intuição trinta anos antes e que nunca desenvolvi. Como isso pode ser um modelo de procedimento transmissível? Ou uma ideia que se forma graças ao trabalho de mais de vinte anos com colegas de profissão, Quão transmissível isso pode ser? Com certeza, história e processos criativos “pessoais” podem ser muito emocionantes e causar um tipo de fascínio que pode levar a formas positivas de emulação. Mas será que são realmente úteis para a transmissão de processos criativos eficazes? Eu duvido muito.

A personalidade de um diretor, como qualquer outro artista, não pode ser transmitida: ela é resultado de uma biografia muito rica e de uma visão subjetiva do mundo. No entanto, acho que a prática como diretor, como qualquer outra prática artística, pode ser. Certamente, uma separação deve ser feita entre a prática de direção e a direção, e ser capaz de filtrar o que pode se tornar um método que pode ser transmitido a outros, um procedimento aplicável por outros. O próprio artista às vezes pode fazer essa síntese, às vezes ela é realizada por seguidores ou estudiosos.

Sempre tive prazer e interesse em entender as implicações teóricas do meu trabalho, as razões por trás dele e os princípios que o governam. Isso me levou a assumir a posição do pedagogo. As respostas que posso oferecer a partir dessa posição são independentes da minha personalidade e são o resultado de um esforço para racionalizar meu trabalho criativo obtido pelo distanciamento do ego do diretor. Comecei com os procedimentos que normalmente uso e tentei filtrar o que pode ser compartilhado e assumido “por outros”.

No teatro das sombras, como em todo o teatro, pode-se prescindir de um diretor, mas não de uma direção. Ela pode ser anônima ou coletiva, mas está sempre lá. Porque o teatro, e, portanto, também o teatro de sombras, não pode prescindir de alguma organização do

tempo e do espaço, de uma implementação de ações e movimentos, de uma composição de imagens e sons, de um desenvolvimento de estruturas cênicas e dramatúrgicas.

É verdade que a direção pode coincidir inteiramente com o diretor demiurgo, para ser um ato autoral individual; mas não é isso que me interessa, porque, como já disse, uma personalidade não é transmissível. Em vez disso, o que me interessa é: a direção pretendida como um conjunto de procedimentos e metodologias usados para conceber e realizar um espetáculo. Direção como um processo (e não como resultado) que acompanha todas as fases da criação: da concepção ao design, do cenário aos ensaios. Então, eu só estou interessado em: o diretor como o principal intérprete de um processo. Existem diretores que inventaram procedimentos, outros os utilizaram fazendo modificações, outros apenas os utilizaram. Escolher “atuar como” diretor (e não “ser” um) significa propor a um grupo de colaboradores um processo de design entre os muitos possíveis e, com isso, tentar obter determinados resultados artísticos.

É por esta razão que estou convencido de que direção é algo que pode ser ensinado.

### **Um processo para o teatro de sombras contemporâneo**

Dito isto, agora estou tentando provar meu argumento. O que pode ser um processo que nos acompanha e nos guia na criação de uma produção contemporânea de teatro de sombras? Eu enfatizo o “contemporâneo” porque, se falássemos sobre formas tradicionais, nada do que eu direi a você teria valor. Nas diferentes tradições tudo é codificado e, portanto, as perguntas que proponho para você já têm respostas que nunca são questionadas.

### **A particularidade do teatro de sombras contemporâneo**

Assim, vamos entrar nas particularidades do teatro de sombras e nas perguntas que podemos e devemos fazer para determinar um

processo que nos levará a criar uma produção no teatro de sombras. Esse processo consiste em duas fases: a fase de concepção e a fase de implementação. Por concepção (ou design), quero dizer tudo o que acontece antes do início dos ensaios, com o desenvolvimento de todos os componentes individuais que contribuirão para a construção do trabalho final. Por implementação (ou preparação), refiro-me à construção e montagem final de todos os componentes, ensaios incluídos. Coincidir a direção com a ação do diretor demiurgo muitas vezes nos faz esquecer que essas duas fases podem ser realizadas por diferentes sujeitos. Essa prática é muito frequente no cinema, mas rara no teatro dramático. É usada por muitas companhias no teatro de sombras, assim como no teatro de marionetes em geral. No caso do teatro de sombras, acredito que um diretor que não conhece suas técnicas e práticas não pode conceber um espetáculo, mas pode dirigi-lo na fase de realização. De fato, um espetáculo de sombras contemporâneo, mesmo que provenha de um texto escrito, não pode se basear exclusivamente na dramaturgia textual, porque muitos são os outros elementos que influenciam a definição da sua forma final. Para sua encenação, qualquer texto deve ser absolutamente adaptado e isso só pode ser feito por quem conhece os mecanismos. É necessário ir além da dramaturgia tradicional e ativar processos capazes de garantir o controle e o gerenciamento, em todos os níveis, de todo o processo de criação. Processo que leva em consideração todas as práticas do palco e permite a implementação simultânea de todos os aspectos relacionados ao design de um espetáculo. Até as luzes, as técnicas de manipulação, a música - apenas para citar alguns - participam ativamente da definição de um texto. Se, por exemplo, eu uso sombras obtidas com formas e corpos humanos no mesmo show, tenho que atribuir-lhes papéis dramáticos diferentes. Quando e por que uso um ou outro? O mesmo se aplica se eu usar bonecos de sombra opacos ou coloridos, ou se eu decidir usar aparelhos projetivos na frente ou atrás da tela. Qualquer escolha que eu faça durante todo o processo de criação reflete sobre a escrita e a condiciona, pois é

difícil separar as escolhas e proceder de forma compartimentada. Para isso é necessário ativar um processo que leve em consideração todas essas contribuições. Somente dessa maneira seremos capazes de gerenciar a complexidade inerente à criação, tanto na fase de concepção quanto na de implementação.

O que vou falar agora se refere à fase inicial, a que chamei de fase da concepção, porque não tenho tempo suficiente aqui para expor todo o processo.

Eu a divido em passagens que correspondem a tais perguntas:

1. Qual é o texto? (seja um texto escrito, uma ideia, uma música, etc.)
2. Quais são as “premissas” dramatúrgicas?
3. Qual é a função da sombra?
4. Quais são os papéis da sombra, do ator e do objeto?
5. Quais são os aparelhos projetivos e técnicas de animação?
6. Quais são os papéis dos outros materiais colocados em cena (cenografia, figurinos, luzes, música, etc.)?

Vou me concentrar nas perguntas 3, 4 e 5, que dizem respeito a aspectos específicos do teatro de sombras. As respostas que daremos a essas perguntas constituirão os princípios fundamentais sobre os quais construiremos nossa produção.

Deve-se dizer, para evitar dúvidas, que um processo criativo raramente é linear, ou seja, executa sempre as etapas na mesma ordem. Às vezes pode acontecer que o ponto de partida seja nocivo, como a escolha da aparelhagem projetiva ou uma ideia específica do ator, que afete a atribuição de papéis ou a função da sombra.

Isso não significa que essas perguntas sejam inevitáveis e que temos, mais cedo ou mais tarde, a obrigação de fazê-las.

### **Exemplo de um processo: *Donna di Porto Pim***

Para entender melhor como elas podem se tornar o mecanismo de um processo criativo, proponho que você comece com um exemplo preciso: a produção *Donna di Porto Pim*.

*Donna di Porto Pim*, é baseada em um conto de cerca de dez páginas, do escritor italiano Antonio Tabucchi, incluído nesta coleção com o mesmo nome (mostrar o livro). Um pequeno livro inteiramente dedicado às Ilhas dos Açores, com histórias de naufrágios e baleias, amores e traições.

Quais foram as premissas dramatúrgicas? Decidi considerar o texto na íntegra e respeitar sua estrutura narrativa.

O que isso significa? O texto está escrito em primeira pessoa: o protagonista conta a história de sua vida ao escritor, sobre o que aconteceu com ele nos primeiros vinte anos de sua vida, cerca de 35 anos antes (ler uma parte?). Dessa forma, na história, existe o “presente” onde Lucas conta ao escritor sobre sua vida e o “passado,” no qual os eventos narrados estão acontecendo. Existem também vários locais, apesar de todos estarem em Fajal, uma ilha nos Açores. A taberna, onde o protagonista e o escritor se encontram no presente, e depois há os lugares onde os eventos ocorreram: o mar, a baía de Porto Pim, a taberna, a casa dele, etc.

É óbvio que, quando se entra em contato com um texto, a cabeça se enche de imagens e sugestões, ideias e sensações. Além disso, muitas vezes, existem condições de produção impostas que, neste caso, eram: não mais que um ator. O texto respondeu bem à essa limitação e eu também o escolhi por esse motivo.

Qualquer processo que usamos deve combinar as condições obrigatórias e ideias arraigadas e ajudar a traduzi-las em uma ideia coerente para uma produção.

### **A função da sombra**

A primeira pergunta que devemos sempre nos perguntar é: qual é a tarefa específica e peculiar que atribuímos à sombra? Qual é a sua função cênica?

Também poderíamos nos perguntar, simplificando, por que usamos a sombra? A pergunta pode parecer trivial e a resposta óbvia, tratando-se de um teatro de sombras, mas não é. Por duas razões:

1) O teatro de sombras é usado não apenas por aqueles que, como eu, decidiram torná-lo uma opção de estilo de vida e se expressar apenas através dele, mas também por aqueles que o adotam para uma necessidade precisa e contingente.

2) As funções que a sombra pode executar em um espetáculo podem ser múltiplas e dizem respeito tanto à encenação quanto à dramaturgia.

É necessário entender a função específica atribuída à sombra, a fim de melhor orientar o trabalho de escrever e identificar as técnicas e práticas a serem adotadas na montagem.

A) Há espetáculos nos quais a sombra é usada exclusivamente como técnica de representação. A sombra é escolhida porque suas técnicas e práticas oferecem excelentes soluções para problemas complexos de representação ou para situações dramáticas particulares (um sonho, uma lembrança, etc.). Se um texto, por exemplo, diz respeito a um tópico mitológico ou a um conto de fadas, as técnicas da sombra podem me ajudar a dar uma forma cênica a um universo cheio de mudanças de tempo, lugar e personagens.

É o caso mais comum e mais difundido no teatro de sombras e entre aqueles que usam sombras em outros gêneros teatrais.

B) Há também espetáculos em que a sombra, assim como o objeto de representação, também é o sujeito. Espetáculos onde as sombras são usadas para falar sobre a sombra, onde as técnicas das sombras servem a um propósito ontológico e não narrativo, onde são elas mesmas o conteúdo da narrativa. Esta categoria geralmente se aplica a experiências e performances radicais (como em *Il Corpo Sottile* e *Preludes* do Teatro Gioco Vita ou *Light* de Moussoux-Bonté) e são uma reflexão sobre as práticas do teatro de sombras.

Por esse motivo, é uma categoria raramente visitada, tanto pelas dificuldades objetivas que envolve, quanto pelo risco de cair em uma espécie de solipsismo das sombras que é bastante limitante para o teatro de sombras.

C) Há também espetáculos em que a sombra, usada como técnica de representação a serviço de uma “outra” história, também é adotada por sua dimensão ontológica e metafísica, que serve à dramaturgia e interpretação do texto. Se você fizer uma montagem de Alice no País das Maravilhas, por exemplo, o mundo fantástico de Lewis Carroll encontra uma tradução adequada tanto nas técnicas como na metafísica da sombra (por exemplo, quando Alice muda de tamanho).

Esse é um tipo de abordagem em que não há atribuição rígida ou a priori à função da sombra, mas esta fica subordinada às necessidades e sugestões do texto que queremos representar. A sombra pode, portanto, variar em função de montagem para montagem, tornando-se, além de ferramenta técnica, também expressão de conceito, evocação de memória, presença onírica e muito mais.

Estou convencido de que é precisamente o que diz respeito à função assumida pela sombra dentro de uma montagem que reside a renovação do teatro de sombras, com a descoberta de novos e originais caminhos dramaturgicos e novas perspectivas de encenação.

Se pensarmos nessas três categorias que descrevi brevemente, em quais delas uma peça como *Donna di Porto Pim* se encaixa? Certamente a terceira. A sombra é a técnica usada para representar os personagens (excluindo o protagonista) e os lugares da história, mas também tem a dramática tarefa de dar forma, “evocá-los”, às memórias do protagonista. A sombra, sendo ela própria ausência, serve para testemunhar no palco o “que não é mais, porque tudo já foi”, como fala o texto. A sombra torna os fantasmas de Lucas, suas obsessões, visíveis.



## Os papéis da sombra, do ator e do corpo-objeto

Se uma função exclusivamente evocativa é atribuída à sombra, não pode ser ela quem nos conta a história. Então, quem dentre as outras duas presenças que compartilham a cena com ela poderiam fazer isso: o ator (corpo animado) ou o objeto (corpo inanimado)? Essa é outra questão importante: quem faz o quê entre sombra, ator e objeto?

Devemos nos acostumar a pensar no teatro de sombras como um palco onde atuam três qualidades diferentes de atores que competem pelos papéis principais. Quando falo sobre um papel, quero dizer “a função” que eles desempenham em uma dramaturgia: quem nos conta a história, quem se encarrega de interpretar os personagens ou quem, na ausência de uma história, envia a ação adiante.

Pode parecer óbvio que é a sombra que desempenha o papel principal, seguida pelo ator e pelo objeto, mas, como vemos em *Donna di Porto Pim*, não devemos tomar essa hierarquia como certa, porque o equilíbrio entre essas três qualidades de presença é muito delicado.

Se decidirmos encenar um texto, seja dramático, poético, épico ou literário, é importante decidir quem deve se encarregar deste texto. É o ator narrador ou o personagem? É a sombra de um personagem de silhueta atrás da tela ou na frente dela? É uma sombra corporal? De que tipo?

Cada tipo de texto apresenta problemas diferentes que podem ser resolvidos usando as técnicas apropriadas: cada técnica de animação, da sombra do corpo à forma, interage de maneira diferente com a atuação, com o texto falado e com o trabalho do ator. Portanto, devemos sempre nos perguntar ao montar um espetáculo: a quem chamamos para falar entre os três atores diferentes no palco?

Voltando a *Donna di Porto Pim*, qual seria a resposta para essa pergunta? É o ator que encena o personagem principal aqui que nos conta toda a história. Falaremos sobre as implicações desta escolha, assim como o papel desempenhado pelo objeto, depois de introduzir os dispositivos projetivos e as técnicas de animação.

## Técnicas de animação e aparelhos de projeção

Para traduzir essas primeiras ideias em uma forma concreta de teatro de sombras, devemos começar a nos perguntar questões como: quais aparelhos de projeção usar? Quais técnicas de animação? Agora, gostaria de fazer uma pequena digressão para esclarecer o que quero dizer com aparelhos de projeção e técnica de animação.

Como mencionei anteriormente, se estivermos interessados em uma forma tradicional de teatro de sombras, adotaremos o aparato projetivo dessa tradição, juntamente com sua técnica de animação e o artista correspondente. Se, por outro lado, entrarmos na área do teatro de sombras contemporâneo, cabe a nós decidir qual aparato projetivo usar e como nos relacionamos com as técnicas de animação e o artista. Além disso, diferentemente das formas tradicionais, em uma apresentação contemporânea, muitos aparelhos e técnicas de animação diferentes podem estar presentes.

Como escolhemos um aparelho de projeção ou uma técnica de animação? Podemos fazer isso de forma prejudicial, independentemente de qualquer outra consideração. Ou podemos começar pelas ideias de dramaturgia, pela função da sombra e pelos papéis e, a partir daí, fazer nossas escolhas.

De qualquer forma, é importante fazer essas escolhas no início do caminho, porque o universo das sombras que você deseja criar e o espetáculo que deseja produzir dependem deles. É importante que, no mínimo, o principal aparelho projetivo escolhido seja definido, mesmo que de forma provisória, desde o início dos ensaios. Não é possível iniciar os ensaios para um espetáculo de sombras sem as fontes de luz, as telas e os corpos/objetos.

Por esse motivo é difícil pensar, no caso do teatro de sombras, em processos criativos totalmente baseados na improvisação. É sempre uma boa ideia ter uma fase de concepção que permita identificar as ferramentas mínimas necessárias para iniciar o trabalho no palco. Ao contrário de outras formas teatrais, onde os ensaios podem ser realizados mesmo na ausência do cenário e das fontes de luz, o teatro de sombras simplesmente não funciona sem eles.

Antes de decidir exatamente quais aparelhos e técnicas de animação usar, vale a pena compará-los com as escolhas cenográficas e dramatúrgicas e com o papel que atribuímos às três presenças no palco. Duas considerações gerais:

1) Os aparelhos devem sempre levar em conta o espaço cenográfico e a cenografia deve permitir a existência dos aparelhos.

2) Os aparelhos, bem como as técnicas de animação, devem ser a tradução cênica de nossas intenções dramatúrgicas e as escolhas feitas em relação à função da sombra e aos papéis atribuídos aos vários atores no palco.



**Figura 3** - Espetáculo: *Donna di Porto Pim (Lady of Porto Pim)*. Direção e encenação: Fabrizio Montecchi. 2013. Co-produção: Teatro Gioco Vita (Itália) / Théâtre de Bourg en Bresse (França). Foto: Serena Groppelli.

No caso da produção *Donna di Porto Pim*, o cenário não era abstrato, mas representava um lugar específico: a taberna, onde Lucas e o escritor haviam se conhecido. Os aparelhos usados durante todo o show foram os seguintes... (*lista de aparelhos, começando com a fotografia da cena*).

Nesse caso, temos aparelhos na frente e atrás da tela. Os que

estão por trás não necessitam da intervenção do intérprete e representam um apoio prático para a ação, enquanto, no que se refere ao significado, estão ligados à figura da mulher e da baleia.

Abaixo, no palco, temos aparelhos criados para serem usados para projetar objetos. Estes se tornam sombra, o que não são na realidade: mesa - rochedo, violão - corpo de mulher, cadeira - pai, etc.

As técnicas de animação, como vocês podem ver, não são convencionais porque o ator move objetos e não bonecos.

Por que fazer essa escolha? Como o ator é um personagem e, como tal, ele não pode animar como qualquer outro animador.

O papel permite que ele faça algumas coisas, mas não outras. Por que Lucas, um personagem, deveria manipular luzes e bonecos de sombras? Também me fiz essa pergunta e, não encontrando uma resposta sensata, tive que inventar um estatuto meta-teatral que o legitimava parcialmente para atuar no palco como manipulador.

A solução dramática que adotei foi trazer o escritor para o palco. É ele quem nos leva à história e, diante de nossos olhos, ele se disfarça e personifica Lucas. Como no ato de escrever, é o escritor que nos faz acreditar que Lucas está falando, o que acreditamos.

Graças a esse expediente, Lucas adquire um status meta-teatral e pode realizar ações no palco que, de outra forma, seriam difíceis de justificar.

## Conclusão

Como este último exemplo mostra claramente, em que a dramaturgia nos deu as respostas para os problemas relacionados às técnicas de animação, é difícil forçar qualquer processo criativo dentro de uma gaiola processual. A verdadeira criação artística não vem de fórmulas ou receitas. Todos concordamos com isso, eu acho.

No entanto, isso não exclui processos versáteis que são capazes de se adaptar a uma determinada prática ou personalidade. Não significa dar respostas, mas transmitir a importância de fazer perguntas.

No teatro e na arte em geral, pensa-se que fazer perguntas limita a inspiração criativa. A criatividade, como o talento, deve ser nutrida, e o que às vezes se acredita ser uma intuição momentânea é frequentemente fruto de um longo processo de preparação e elaboração que ocorre em nossa mente.

Eu acredito que o segredo está precisamente nas perguntas. Perguntas que o ajudam a escolher o caminho a seguir, a questionar tudo, a entender que uma estrada não tem saída ou que existem outras possibilidades de desenvolvimento. É a partir de perguntas que devemos sempre começar.

# Creation processes in contemporary shadow theatre

Fabrizio Montecchi  
Teatro Gioco Vita (Piacenza/Itália)



**Figure 1** - *Donna di Porto Pim (Lady of Porto Pim)*. Direction and staging: Fabrizio Montecchi. 2013. Co-production: Teatro Gioco Vita (Italy) / Theatre de Bourg en Bresse (France). Photo: Serena Groppelli.



**Figure 2** - *Donna di Porto Pim* (*Lady of Porto Pim*). Direction and staging: Fabrizio Montecchi. 2013. Co-production: Teatro Gioco Vita (Italy) / Theatre de Bourg en Bresse (France). Photo: Serena Groppelli.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019293>

**Abstract:** Is there a particular form of stage writing and direction for contemporary shadow theatre? What are the processes involved in creation? What is the director's role in designing and directing in shadow production? These are some of the questions that are dealt by Fabrizio Montecchi, according to his theatrical practice and his directing work and which falls within the merits of the most characteristic features of the shadow theatre.

**Keywords:** Creation processes. Direction. Director. Shadow. Shadow Theatre. Transmission.

### Preamble

What are the processes that underlie the creation of a contemporary shadow theatre production and how are they transmitted? I can answer this question as an artist / director or as a pedagogue. Which is the difference between these two positions? Which of the two is more effective from a transmission point of view?

The artist's testimony always has a certain interest because it represents the attestation of a journey made through years of work and life experiences, experiences that are stratified and consolidated in a practice, where the boundary between technique, language and poetry is difficult to distinguish.

From this point of view the answer I give relates to my personality. My creative processes are today based, inevitably, on forty years of experience and they draw inspiration, from an enormous tank of accumulated memories. Whatever the procedure I adopt now is positively conditioned by my personal and artistic history and this makes it useless to others. Take an idea that is affirmed in my mind thanks to an intuition I had thirty years before and that I never developed. How can that be a transmissible model of procedure? Or an idea that takes shape thanks to colleagues I have worked with for more than twenty years. How transmissible can that be? Surely this story of oneself and one's "personal" creative



processes can be very exciting and cause a sort of fascination that can lead to positive forms of emulation. But can it really be useful for the transmission of effective creative processes? I strongly doubt it.

The personality of a director, like any other artist, is not transmissible: too steeped in biography and a subjective view of the world. However, I think his practice as a director, like any other artistic practice, can be. Certainly, a separation must be made between directing and I-directorial practice and being able to filter what can become a method that can be transmitted “to others”, a procedure applicable “by others”. The artist himself sometimes accomplishes this synthesis, sometimes by followers or scholars.

I have always found pleasure and interest in understanding the theoretical implications of my work, the reasons that move it and the principles that govern it. This led me to assume the position of the pedagogue. The answers I can offer from this position are independent of my personality and are the result of an effort to rationalize my creative work obtained by distancing myself from the directorial ego. I started from the procedures I normally use and tried to filter what can be shared and assumed “by others”.

In the shadow theatre, as in the whole theatre, one can do without a director but not a direction. It may be anonymous or collective, but it is always there. Because the theatre, and therefore also the shadow theatre, cannot do without some organization of time and space, of an implementation of actions and movements, of a composition of images and sounds, of a development of scenic and dramaturgical structures.

It is true that the direction can coincide entirely with the demiurge director, to be an individual authorial act; but this is not what interests me because, as I have already said, a personality is not transmissible. What interests me instead is: the direction intended as a set of procedures and methodologies used to conceive and realize a show. Direction as a process (and not as a result) that accompanies all the phases of creation: from conception to design, from stage setting to rehearsals. So I'm only interested in: the director as the

main interpreter of a process. There are directors who have invented procedures, others have applied them by modifying them, others have only applied them. Choosing to “act as” the director (and not “being” a director) means proposing to a group of collaborators a design process among the many possible and, through this, trying to obtain certain artistic results.

This is why I am convinced that directing can be taught.

### **A process for contemporary shadow theatre**

Having said this, I am now trying to prove it. What can be a process that accompanies us and guides us in creating a contemporary shadow theatre production? I put the accent on “contemporary” because if we talked about traditional forms, nothing of what I will tell you would have value. In the different traditions everything is codified and therefore the questions that I will propose to you already have answers that are never questioned.

### **The specificity of contemporary shadow theatre**

So let's get into the specifics of the shadow theatre and the questions we can and must ask to determine a process that will lead us to create a shadow production. This process consists of two phases: the conception phase and the implementation phase. By conception (or design) I mean everything that happens before the beginning of the rehearsals, with the development of all the individual materials that will then contribute to the construction of the final work. By implementation (or preparation) I mean the construction and final assembly of all materials, rehearsals included. Coinciding the direction with the action of the demiurge director often makes us forget that these two phases can be carried out by different subjects. This practice is very frequent in the cinema but rare in the dramatic theatre. In shadow theatre, as in puppet theatre in general, it is used by many companies. In the case of shadow

theatre I believe that a director who does not know its techniques and practices cannot conceive a show, while he can direct it in the realization phase. In fact, a contemporary shadow show, even if it comes from a written text, cannot be based exclusively on textual dramaturgy, because too many are the “other” elements that influence the definition of its final form. For its staging, any text absolutely has to be adapted and this can only be done by those who know the mechanisms. It is necessary to go beyond traditional dramaturgy and activate processes capable of guaranteeing the control and management, at every level, of the entire creation process. Process that take into account all the practices of the stage and allow the simultaneous implementation of all aspects related to the design of a show. Even the lights, the manipulation techniques, the music, just to name a few, actively participate in the definition of a text. If, for example, I use shadows obtained both with shapes and human bodies in the same show, I have to give them different dramaturgical roles. When and why do I use one or the other? The same applies if I use opaque or colored shadow puppets, or if I decide to use projective apparatus in front of or behind the screen. Any choice I make during the whole creation process reflects on the writing and conditions it because it is difficult to separate the choices and proceed by compartments. For this it is necessary to activate a process that takes into account all these contributions. Only in this way will we be able to manage the complexity inherent in the creation both in the conception and in the implementation phase.

What I’m going to talk about now refers to the initial phase, the one I called the conception phase, because I don’t have enough time here to expose the whole process.

I divided it into passages that correspond to as many questions:

- 1) Which is the text? (be it a written text, an idea, a music, etc.)
- 2) Which are the dramaturgical “assumptions”?
- 3) Which is the function of the shadow?
- 4) Which are the roles of the shadow, the performer and the object?

5) Which are the projective apparatuses; and what are the animation techniques?

6) Which are the roles of the other materials put in place (set design, costumes, lights, music, etc.)?

I will focus on questions 3, 4 and 5, which concern specific aspects of shadow theatre. The answers we will give to these questions will constitute the fundamental principles on which we will build our production. It must be said, for the avoidance of doubt, that a creative process is rarely linear, that is, it always carries out the steps in the same order. Sometimes it may happen that the starting point is prejudicial, such as the choice of a projective apparatus or a specific performer idea and that this affects the attribution of roles or the function of the shadow.

This does not mean that these questions are unavoidable and that we have a duty, sooner or later, to ask them.

### **Example of a process: *Donna di Porto Pim***

To make you better understand how these can become the engine of a creative process, I propose you to start from a precise example: the production *Donna di Porto Pim*.

*Donna di Porto Pim*, is based on short story of about ten pages, by the Italian writer Antonio Tabucchi, included in this collection by the same name. A small book entirely dedicated to the Azores Islands, with stories of shipwrecks and whales, loves and betrayals.

What were the dramaturgical assumptions?

I decided to take the text in its entirety and to respect its narrative structure.

What does it mean? The text is written in first person: the protagonist tells the story of his life to the writer, about what happened to him the first twenty years of his life, about 35 years before.

Thus in the story the “present” exists in which Lucas tells the writer about his life and the “past” in which the narrated events took place. There are also various spaces, although all of them are in Fajal, an island in the Azores. The tavern, where the protagonist

and the writer meet in the present, and then there are the places where the events took place: the sea, the bay of Porto Pim, the tavern, his house, etc...

It is obvious that when one comes into contact with a text, one's head is filled with images and suggestions, ideas and sensations. Furthermore, very often, there are forced production conditions which in this case were: no more than one performer. The text responded well to this limit and I had chosen it also for this reason.

Any process we use must combine obligatory conditions and ingrained ideas and help translate them into a coherent idea for a production.

### **The function of the shadow**

The first question we must always ask ourselves is: what is the specific and peculiar task we attribute to the shadow? What is its scenic function?

We could also ask ourselves, simplifying, why do we use the shadow? The question may seem trivial and the answer obvious, being a shadow theatre, but it is not. For two reasons:

1) The shadow theatre is used not only by those who, like me, have decided to make it a lifestyle choice and to express themselves only with it but also by those who adopt it for a precise and contingent need.

2) The functions that the shadow can perform in a show can be multiple and concern both the staging and the dramaturgy.

It is necessary to understand the specific function attributed to the shadow in order to better orientate the work of writing and identify the techniques and practices to be adopted in the staging.

A) There are shows in which the shadow is used with the exclusive function of being the *techniques* of representation. The shadow is chosen because its techniques and its practices offer excellent solutions to complex representative problems or to particular

dramaturgical situations (a dream, a memory, etc.). If a text, for example, concerns a mythological topic, or a fairy tale, the techniques of the shadow can help me give a scenic form to a universe full of changes of time, place and characters.

It is the most common and most widespread case in shadow theatre and among those who use shadows in other theatrical genres.

B) There are also shows in which the shadow, as well as the *object* of representation, is also the *subject*. Shows where shadows are used to talk about the shadow, where shadow techniques serve an ontological purpose rather than a narrative one, where they are themselves the content of the narrative. This category usually applies to, radical experiences and performances (such as *Il Corpo Sottile and Preludes* by Teatro Gioco Vita or *Light* by Moussoux-Bonté) and are a reflection on shadow theatre practices.

For this reason it is a rarely frequented category, both for the objective difficulties it involves and for the risk of falling into a sort of shadow solipsism that is rather limiting for the shadow theatre.

C) Then there are shows where the shadow, used as a representation technique at the service of an “other” story, is also adopted for its ontological and metaphysical dimension, which serves the dramaturgy and interpretation of the text. If I put *Alice in Wonderland* on stage, for example, the fantastic world of Lewis Carroll finds an adequate translation both in the techniques and in the metaphysics of the shadow (for example when Alice changes size).

This is a type of approach where there is no rigid or a priori attribution to the function of the shadow, but this is subordinated to the needs and suggestions of the text that we want to represent. The shadow can therefore vary in function from show to show, becoming, in addition to being a technical tool, also the expression of a concept, memory evocation, a dreamlike presence and much more.

I am convinced that it is precisely what concerns the function assumed by the shadow within a show that the renewal of shadow theatre lies, with the discovery of new and original dramaturgical paths and new staging prospects.

If we think of these three categories that I have briefly described, to which does a show like *Donna di Porto Pim* belong? Certainly the third. The shadow is the technique used to represent the characters (excluding the protagonist) and the places in the story, but also has the dramatic task of giving form, “evoking them”, to the memories of the protagonist. The shadow, being itself absence, serves to witness on stage the “what is no longer, because everything has already been”, of which the text speaks. The shadow makes Lucas’ ghosts, his obsessions, visible.

### **The roles of the shadow, the performer and the body-object**

If an exclusively evocative function is assigned to the shadow, it cannot be she who tells us the story. So who among the other two presences that share the scene with her: the performer (animated body) and the object (inanimate body) will it be?

This is another important question: who does what between shadow, performer and object?

We must get used to thinking of shadow theatre as a stage acted by three different qualities of actors who compete for the main roles. When I talk about a role I mean “the part” that they play in a dramaturgy: who tells us the story, who takes charge of interpreting the characters or who, in the absence of a story, sends the action forward.

It may seem obvious that it is the shadow that plays the main role, followed by the performer and the object, but, as we will see in *Donna di Porto Pim*, we must not take this hierarchy for granted because the balances among these three qualities of presence is very delicate.

If we decide to stage a text, be it dramatic, poetic, epic, or literary, it is important to decide who should take charge of it. Is it the narrator performer or the character performer? Is it the shadow of a silhouette character behind the screen or in front of it? Is it a body shadow? What kind?

Each type of text poses different problems that can be solved by using the appropriate techniques: each animation technique, from body shadow to shape, interacts differently with the acting, with the spoken text and with the work of the performer. We must therefore always ask ourselves when designing a show: who do we call on to speak among the three different actors on the stage?

Returning to *Donna di Porto Pim*, what was the answer to this question? It is the performer-actor who plays the main character here that tells us the whole story. We will talk about the implications of this choice, as well as the role played by the object, after having introduced the projective devices and animation techniques.

### **Animation techniques and projective apparatuses**

To translate these first ideas into a concrete form of shadow theatre we must begin to ask ourselves questions like: which projective apparatuses to use? Which animation techniques? Now I would like to digress for a moment to clarify what I mean by projective apparatuses and animation technique.

As I mentioned earlier, if we are interested in a form of traditional shadow theatre, we will adopt the projective apparatus of that tradition along with its animation technique and corresponding performer. If, on the other hand, we move into the area of contemporary shadow theatre, then it is up to us to decide which projective apparatus to use and how we relate to it with the animation techniques and the performer. Moreover, unlike traditional forms, in a contemporary show many different apparatus and animation techniques can be present.

How do we choose a projective apparatus or an animation technique? We can do it prejudicially, that is regardless of any other consideration. Or we can start from the ideas on dramaturgy, on the function of the shadow and on the roles and from there, make



our choices.

In any case, it is important to make these choices at the beginning of the path because the shadow universe that you want to create and the show you want to produce depend on them. It is important that at least the main projective apparatus chosen is set up, even if in a provisional form, from the beginning of the rehearsals. It is not possible to start rehearsals for a shadow show without the light sources, the screens and the bodies/objects.

For this reason it is difficult to think, in the case of shadow theatre, of creative processes totally based on improvisation. It is always a good idea to have a conception phase that allows you to identify the minimum tools needed to start the work on stage. Unlike other theatrical forms, where the rehearsals can be carried out even in the absence of the set and the light sources, the shadow theatre simply cannot function without them.

Before deciding exactly which apparatuses and animation techniques to use, it is worth comparing them with the scenographic and dramaturgical choices and the role we have attributed to the three presences on stage.

Two general considerations:

- 1) The apparatuses must always consider the scenographic space and the scenography must allow for the existence of the apparatuses.
- 2) The apparatuses, as well as the animation techniques, must be the scenic translation of our dramaturgical intentions and the choices made regarding the function of the shadow and the roles attributed to the various actors on stage.



**Figure 3** - *Donna di Porto Pim (Lady of Porto Pim)*. Direction and staging: Fabrizio Montecchi. 2013. Co-production: Teatro Gioco Vita (Italy) / Theatre de Bourg en Bresse (France). Photo: Serena Groppelli.

In the case of the production *Donna di Porto Pim*, the set was not abstract, but it represented a specific place: the tavern, where Lucas and the writer had met.

In this case we have apparatuses in front of and behind the screen. Those behind do not require the intervention of the performer and represent a practical support for the action while, with regard to the meaning, they are linked to the figure of the woman and the whale.

Down stage we have apparatuses designed to be used to project objects. The latter become in the shadow, what they are not in reality: table - crag, guitar - woman's body, chair - father, etc.

The animation techniques, as you can see, are not conventional because the performer moves objects and not shadow puppets. Why make this choice? Because the performer is a character and, as such, he cannot animate like any other animator. The role allows him to do some things but not others. Why should Lucas, a char-

acter, manipulate lights and shadow puppets? I also asked myself this question and, not finding a sensible answer, I had to invent a meta-theatrical statute that partially legitimized him to act on stage as a manipulator.

The dramaturgical solution I adopted was to bring the writer onto the stage. It is he who leads us into the story and, before our eyes, he disguises himself and impersonates Lucas. As in the act of writing, it is the writer who makes us believe that Lucas is speaking, so we do on stage. Thanks to this expedient, Lucas acquires a meta-theatrical status and can carry out actions on stage that would otherwise be difficult to justify.

### **Conclusion**

As this last example clearly shows, where the dramaturgy gave us the answers to the problems related to animation techniques, it is difficult to force any creative process into a procedural cage. True artistic creation does not come from formulas or recipes. We all agree on that, I think.

However, this does not exclude versatile processes being put into play which are capable of adapting to a certain practice or a personality. It does not mean giving answers but conveying the importance of asking questions.

In theatre, and in art in general, it is thought that asking questions limits the creative inspiration. Creativity, like talent, must be nourished, and what is sometimes believed to be an intuition of the moment, is often the fruit of a long process of preparation and elaboration that takes place in our mind.

I believe the secret lies precisely in the questions. Questions that help you choose the path to follow, to question everything, to understand that a road has no exit or that there are other possibilities to develop. It is from the questions that we must always start.

# A análise diretorial do texto da cultura (gráfica, histórica, dramática, etc) em exercícios de um experimento mental<sup>1</sup>

Elmira Kurilenko

Instituto Estadual de Teatro de Novosibirsk (Novosibirsk, Rússia)



**Figura 1** - Exercício com atuação e bonecos. Foto: Yaroslava Zinovieva e Victor Dmitriev.

---

<sup>1</sup> Tradução: Cia. das Traduções Ltda (Joinville/SC)

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019307>

**Resumo:** O artigo trata do problema de dominar o Método de Análise-Ação por parte dos alunos das escolas de teatro. A autora do artigo propõe a etapa prática propedêutica da aplicação do Método. O palco faz com que estruturas abstratas e específicas se encontrem nas análises criativas de textos muito diferentes da cultura, como pinturas, paisagens, eventos históricos e até as leis da natureza.

O artigo oferece exemplos de trabalhos criativos dos alunos da escola de teatro de Novosibirsk, aplicando o Método de Análise-Ação a textos culturais.

**Palavras-chave:** Análise do Texto pelo Diretor. Método de Análise-Ação da Peça. Recontar. Linha de Eventos. Estrutura. Texto de cultura.

**Abstract:** The article actualizes the problem of mastering the Method of Event-Action Analysis by the students of theatrical schools. The author of the article proposes the propaedeutical practical stage of the Method application. The stage makes abstract and specific structures meet in the creative analyses of very different texts of culture like paintings, landscapes, historical events and even the laws of nature.

The article offers the examples of creative works of the students of Novosibirsk drama school in application the Method of Event-Action Analysis to cultural texts.

**Keywords:** Director's Analysis of the Text. Method of Event and Action Analysis of the Play. Retelling. Event Line. Structure. Text of culture.

Um artista de marionetes é um artista universalmente qualificado. Em nossa escola, é obrigatório que um artista domine os quatro principais tipos de marionetes, além de vários desafios vocais, dramáticos e de movimento corporal. No processo de aprendizado, nossos alunos fazem bonecos e cenários com as próprias mãos, desenvolvem habilidades de atuação e obtêm sua primeira experiência na direção de palco.

Por conveniência, podemos identificar quatro estágios de desenvolvimento profissional.

### **Etapa 1. Caminho para Si Mesmo.**

Período de Treinamento. Período de Estudo Particular.

Todos os tipos de treinamento de atuação, bem como exercícios de expressividade plástica das mãos, controle de objetos (paus, anéis, tacos, bolas), para dominar bonecos de treinamento.

Resultado Esperado: controle de corpo, percepção, emoções.

Característica-chave: estabelecer uma conexão psicofísica com o treinamento dos principais tipos de bonecos.



**Figura 2** - Exercícios de treinamento com bonecos e objetos. Fotos: Yaroslava Zinovieva e Victor Dmitriev.

### **Etapa 2. Seu Caminho para o Parceiro.**

Tempo para Estudos de Cena e Observações de Atuação. Acompanhamento de Etapa do Modelo Cultural.

Estudos de cena - interação com um parceiro. Realização de observações - comunicação mediada (interação com modelos culturais).

Resultado Esperado: controle de imaginação, pensamento, discurso, liberdade para seguir modelos culturais.

Característica-chave: capacidade de manusear os principais tipos de bonecos.



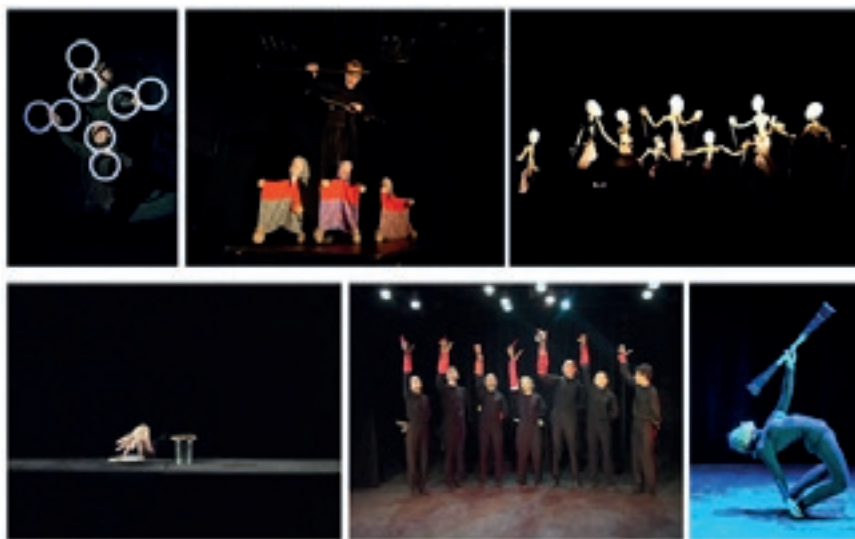
**Figura 3** - Trabalhos com bonecos e observações sobre a atuação. Fotos: Yaroslava Zinovieva e Victor Dmitriev.

### **Etapa 3. Caminho para o Papel (para o personagem e a ação).**

Trabalhando em um papel em uma peça ou performance.  
Estágio de transformação.

Resultado Esperado: liberdade de ação e transformação, capacidade de atuar após a tarefa do diretor.

Característica-chave: capacidade de lidar com os principais tipos de bonecos.



**Figura 4** - Apresentações de teatro de bonecos feitas por estudantes. Fotos: Yaroslava Zinovieva e Victor Dmitriev.

#### **Etapa 4. Caminho para o Autor.**

Trabalhando no texto da cultura. Estágio de interpretação.

Resultado Esperado: a capacidade de fazer uma análise independente dos textos da cultura.

Portanto, minha apresentação abrangerá o Estágio 4 - **Caminho para o Autor**. As habilidades de direção são muito importantes, já que os marionetistas criam suas próprias performances de turnê com maior frequência do que outros atores. Esta apresentação reflete minha experiência como diretora e professora. Assim, outros pontos de vista sobre os principais pontos do relatório são possíveis.

Tradicionalmente, a análise feita pelo diretor sobre o texto do autor em nosso país está associada à terminologia do sistema Stanislavsky e seus seguidores. Estudamos a peça com base no Método de Análise-Ação. Antes de abordar o método, os alunos já têm um entendimento primário de suas noções principais. No entanto, muitas vezes confundem o significado de algumas noções (o evento original, o tema, o conflito, a linha de ação, etc.). Eles não



veem as conexões entre eles. O conhecimento dos alunos é caótico e não estruturado. Eles ainda não formaram um sistema holístico de conceitos. Compreender o todo ajuda a entender o particular. Afinal, o princípio geral da metodologia diz que o significado de um conceito é definido não apenas pela definição em si, mas também pela colocação desse conceito dentro de um sistema holístico.

O Método de Análise-Ação em institutos de teatro de ensino superior é oferecido como um novo tesouro profissional para estudantes, sendo sua essência explicada a eles. Depois disso, o método é usado como base para uma análise independente da peça. Vamos analisar a Figura 5.



**Figura 5** - Método de Análise-Ação.

Percebi que uma maneira tão direta é muito difícil para os alunos dominarem. Na Figura 1, fica claro que não oferecemos um caminho direto dos conceitos para uma análise do diretor independente da peça. Não é suficiente que os alunos compreendam os conceitos individuais do Método, uma vez que os últimos são, por enquanto, praticamente *termos abstratos* para eles. Por isso, oferecemos uma maneira alternativa de contornar esse problema (marcado com uma figura oval na figura). Projetamos um estágio propedêutico (introdutório, preparatório) para dominar o método.

Após a conclusão desse curso, os alunos devem estar prontos para a análise independente do roteiro do diretor, pois dominam alguns aspectos do conjunto de terminologia específica e possuem um certo conhecimento do sistema.

Durante o estágio propedêutico, estabelecemos duas tarefas:

1. Dominar o Método como um sistema completo pelo aluno;
2. Aplicação do Método pelo aluno na análise de vários textos da cultura (visual, musical, histórico, cinematográfico, animado).

Essas duas tarefas são intermediárias. Esse curso propedêutico prepara os alunos para o trabalho com textos literários e dramáticos da cultura.

Personagens e ação são os principais motivadores da trama, mas não os apresentamos no estágio propedêutico. Antes de enfrentar os textos literários e dramáticos, ou seja, antes de trabalhar nas parcelas existentes, os alunos terão que criar suas próprias histórias primeiro. Eles tentarão traduzir os conceitos do Método de Análise-Ação de uma maneira metafórica.

O pensamento abstrato do aluno é ativado por meio de um sistema de exercícios criativos para dominar conceitos que refletem o Método. Chamamos esses exercícios de “**Estruturas Abstratas**”. Em seguida, há os exercícios criativos para praticar a aplicação do Método (tendo em mente objetivos de treinamento) aos Textos da Cultura (visual, histórico, etc.). Chamamos esses exercícios de “**Estruturas Específicas**”.

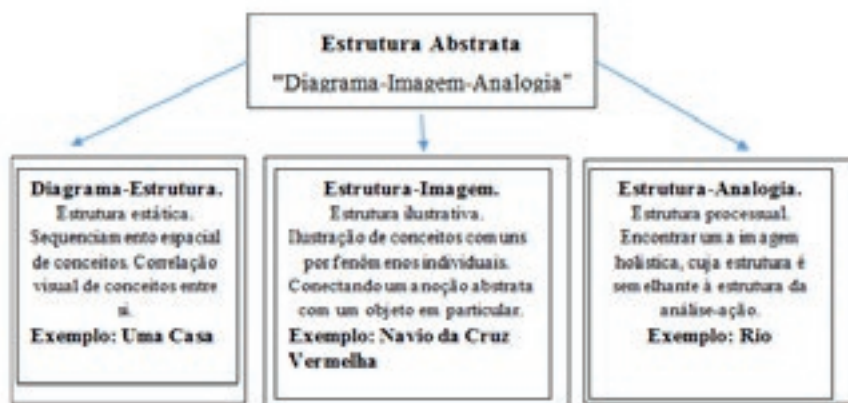
Esses exercícios (que devem ser tratados apenas como uma rotina de treinamento, como tocar escalas de piano) não são ideais e não pretendem ser finitos, mas ajudam os alunos a abordar uma análise de uma peça específica.

Para começar, revisaremos alguns tipos de estruturas abstratas na Figura 6.

1. Diagrama de Estrutura - estrutura estática. Sequenciamento espacial de conceitos. Correlação visual de conceitos entre si.
2. Estrutura-Imagem. A imagem é uma estrutura ilustrativa, onde

exemplos figurativos são escolhidos para cada conceito do Método. Nesse estágio, essa escolha é inevitavelmente subjetiva e variável.

3. Estrutura-Analogia - uma estrutura processual, um exemplo de processo natural ou social com a mesma estrutura que uma análise-ação do texto.

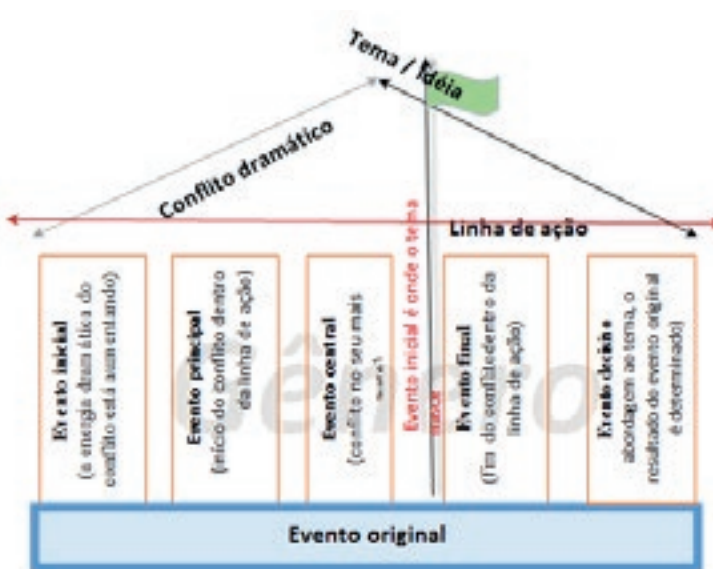


**Figura 6** - Estrutura Abstrata - "Diagrama-Imagem-Analogia"

Esses exercícios não têm sujeito, apenas objetos. No entanto, o foco no enredo é muito importante. No futuro, quando os alunos enfrentarem desafios de dramaturgia, terão que preparar um breve resumo da peça e examinar a trama. O Método de Análise-Ação não contradiz a terminologia predominante no mundo de língua inglesa em relação à análise do enredo: exposição, ação crescente, catástrofe (corresponde ao clímax), ação descendente, resolução. A análise da trama, pelo contrário, se correlaciona com o sistema russo de destacar a linha do evento. No entanto, apenas no sistema russo, a linha do evento está sujeita ao tema articulado, ao conflito dramático, à linha de ação e à especificação do evento original.

Portanto, é necessário um breve resumo da peça para descobrir

sua própria atitude<sup>2</sup> em relação aos eventos e assim determinar a linha de eventos. “A decisão sobre qual história contar e por que deve ser tomada pelo narrador, uma vez que a trama sem uma perspectiva pessoal será apenas uma sucessão de eventos” [1, 365 C.]. Quando uma linha de evento é identificada, é possível formular um tema, uma ideia, um conflito dramático e uma linha de ação. Como conectar visualmente todos esses conceitos? A Figura 7 permite correlacionar estruturalmente os conceitos do Método de Análise-Ação.



**Figura 7** - Estrutura abstrata - Diagrama “Casa”.

2 M.I. Tumanishvili, em seu manuscrito “Introdução à Direção”, mostra como um breve resumo da peça pode revelar claramente a atitude do diretor em relação à peça [3]. Assim, a mesma peça bem conhecida de Moliere, “Médico à Força”, pode se tornar uma história sobre um simplório Esganarello, que está com problemas, depois se transformar em uma história sobre pobres amantes ou se tornar um história sobre um Esganarello trapaceiro e astuto.

1. Prepare um breve esboço para determinar a linha do evento.
2. Identifique o evento original, pois a construção de uma casa começa com a fundação. O evento original está localizado fora da peça, assim como a nossa fundação está localizada fora da casa, no chão.

3. O evento original gera o tema da performance futura. A principal linha vertical é a altura da casa ou a imagem da casa.

4. Para fortalecer o seu telhado, você terá que conectar solidamente três itens: o tema, o conflito dramático e a linha de ação. Se esses conceitos permanecerem desconectados, a análise deverá ser feita novamente.


5. Identifique a linha de eventos da peça para refletir seu senso de gênero, como se ele preenchesse um edifício com ar. Esses eventos mantêm a história toda unida.

6. Formule uma ideia que soe como um lema, um slogan ou uma chamada para o público. Esta será a bandeira que irá carregar.

Na literatura acadêmica, os autores chamam os eventos de maneira diferente, mas há uma base objetiva por trás de suas sucessivas mudanças. A lógica é a seguinte: o evento original é uma espécie de “início” emocional de uma performance. Começa fora da performance e termina perante a plateia. 1º evento - posicionamento de forças, acumulação de energia para a futura explosão ou conflito; 2º evento - conflito dentro da linha de ação (exposição); 3º evento - o clímax, o pico mais alto do conflito dentro da linha de ação; 4º evento - fim do conflito dentro da linha de ação, a principal circunstância foi esgotada (a resolução é óbvia); 5º evento - o final, onde toda a ideia da peça é “iluminada”; aqui o destino da circunstância inicial é decidido - descobriremos o que aconteceu com ela, se ela mudou ou permaneceu a mesma. No diagrama acima (Fig. 7), usamos a terminologia do grande diretor russo G.I. Tovstonogov, conforme declarado pela professora de teatro e teórica I.B. Malochevskaya [3].

Usando estruturas ilustrativas, os alunos aprendem a comparar os elementos individuais e a apresentar as circunstâncias dadas para

uma imagem específica e formas de semelhança. Cada elemento da Estrutura-Imagem é comparado a um elemento de uma dada circunstância ficcional. Usando o exemplo de um dos trabalhos criativos (Fig. 8), pode-se traçar a lógica dessa assimilação.

<i>Estrutura Abstrata. de Masha Bogdanova.</i>	
<b>Evento inicial</b> – um surto de praga em uma ilha vizinha. <b>Tema:</b> o Navio da Cruz Vermelha. <b>Ideia:</b> salvar pessoas. <b>Linha de ação</b> - lutando em meio de uma tempestade. <b>Conflito dramático</b> - a necessidade de chegar à ilha, apesar da terrível previsão do tempo.	
	<b>Evento inicial:</b> preparação do navio, apesar do aviso de tempestade. <b>Evento principal</b> - saindo para o mar. <b>Evento central</b> - um furo no navio. <b>Evento final</b> - chegando ao destino. <b>Evento decisivo</b> - salvando as pessoas (link para o evento original).

**Figura 8** - Imagem-Estrutura Abstrata “Navio da Cruz Vermelha”.

Inicialmente, o aluno formulou o tema simplesmente como **Navio**. Que tipo de navio é esse? É pescueiro, militar, pirata ou barco de refugiados, etc. É um navio **genérico**. Essa incerteza bloqueia a possibilidade de um diálogo, a possibilidade de entendimento. Tentamos chamar a atenção dos alunos para o problema de formular um tema que, se formulado de maneira muito geral (medo, liberdade, amor), pode se tornar uma armadilha. O tema geral deve ser reduzido para se tornar mais específico, a fim de se estabelecer o diálogo com o público. Caso contrário, será semelhante ao nosso navio, que não possui imagem, objetivo, missão ou atividade definida.

Suponha que escolhemos o tema Navio da *Cruz Vermelha*. Verificamos o primeiro grupo de conceitos vinculados: o tema cresce a partir do evento original. O que pode ser um tema original?

Criamos um enredo- há um surto de peste na ilha vizinha. Para que finalidade construímos um navio? Por uma questão de salvar vidas. O próximo conjunto de conceitos que precisam ser vinculados a um nó: o tema, conflito dramático, linha de ação. Procuramos correlação. O navio não pode sair devido a uma tempestade, mas temos que correr riscos para salvar a vida das pessoas. Então, a linha de ação a ser seguida pelo público será sobre a própria tempestade e as forças da natureza. O conflito dramático se concentrará na necessidade de se aventurar em uma jornada perigosa, apesar das previsões. Porque vidas de outras pessoas e as suas próprias estão em risco.

Assim, para o seguinte conjunto de conceitos, os principais, centrais e finais, os quais atravessam a linha de ação, criamos eventos que podem ocorrer durante a jornada do navio na tempestade. Então o evento inicial será algo que não faz parte da jornada em si, mas uma condição para o sucesso de toda a missão - a saber, abastecer o navio com remédios. E, finalmente, o evento decisivo também está fora da linha de ação (fora da tempestade), e deve esclarecer a ideia e determinar o destino do evento original. Que circunstância isso sugere? Obviamente, o navio chega ao seu destino e todas as pessoas doentes são curadas. Assim, o evento original se transforma em uma dada circunstância (na ilha N, houve uma praga).

Como você pode ver, não há personagens nesta história, o que significa que não há ação ou choque de idéias, ou conflito. Todo o conflito se desenrola de maneira abstrata - entre um navio abstrato e as forças da natureza. Nas estruturas abstratas ainda não há drama, nem histórias de pessoas, mas existe apenas o Método com sua estrutura simples. São como escalas de treinamento para piano, as escalas que precedem a música real.

O exemplo a seguir ainda não apresenta uma pessoa, um personagem. O método é aplicado a objetos ao invés de sujeitos. Qualquer coisa pode se tornar um objeto: um vulcão, o ciclo natural da água, uma floresta, um espremador de frutas, inteligência artificial e muitas outras coisas.



<b>Análise-ação do texto sobre a natureza "Rio".</b> <i>Por Yana Tregubova.</i>	
	<b>Primeira circunstância dada:</b> Águas subterrâneas, reservatórios de água no solo. <b>Tema (gerado a partir do evento original):</b> Sobre o rio tendendo para o mar. <b>Ideia:</b> "Sem dor, sem ganho". Chegando ao mar, apesar do fardo pesado. Não desista no caminho para o seu sonho!
<b>Conflito dramático:</b>	Desejo de se alcançar o oceano, apesar do fardo pesado. Conflito entre o desejo de alcançar o oceano e a carga insuportável de obstáculos.
<b>Linha de ação:</b>	Da fonte à foz. (os espectadores se perguntam se: o rio se tornará um mar - secará - será consumido pelo encontro ou trará sua carga à foz)
<b>Evento inicial</b> (a energia do conflito futuro está se acumulando).	<i>Nascente de Água.</i> Um pequeno riacho irrompeu na superfície, escapando do pântano e descendo ladeira abaixo.
<b>Evento principal</b> (início do conflito dentro da linha de ação)	<i>Fonte.</i> O lugar onde o rio nasce.
<b>Evento central</b> (conflito no seu auge).	<i>Delta.</i> A corrente está diminuindo - o perigo de ser inundado vai desaparecendo, vai se acalmando.
<b>Evento final</b> (fim do conflito dentro da linha de ação).	<i>Beira-mar pré-costeira.</i> O rio deixa sua última carga nos depósitos do delta.
<b>Evento decisivo</b> (super objetivo, ilumina a ideia e determina o destino da ideia original).	<i>A foz.</i> O rio torna-se o mar. Liberdade. O sonho torna-se realidade! O oceano é a água de todas as águas. Conexão com o evento original.

Figura 9 - Estrutura-Analogia Abstrata "Rio".

**Rio<sup>3</sup>. Breve resumo, enredo** (ajuda a identificar o tema, revelar o problema e a própria atitude em relação aos principais eventos).

Um rio é um curso de água natural que flui da fonte à foz.

Um rio começa em uma fonte. Existem duas alternativas para qualquer rio: juntar-se a outro corpo de água ou secar. Nem todo

<sup>3</sup> É feita uma breve descrição usando textos sobre rios de um recurso aberto da Internet (Wikipedia) por Yana Tregubova.



rio corre para o mar. O rio sempre carrega partículas. Antes de correr para o mar, o rio diminui a velocidade e perde força, e no processo de transferência de uma enorme quantidade de material sedimentar ao longo de seu curso, ele se transforma em um delta.

Um delta é uma planície! Os deltas contêm relativamente pouca água. Delta é o local onde o material sedimentar trazido pelo rio é depositado.


O litoral pré-costeiro é uma formação superficial e aluvial de solos transportada pelo rio.

A foz é o local onde o rio corre para o mar ou oceano. O oceano é a água de todas as águas.

Observe que os trabalhos criativos de nossos alunos não pretendem produzir conclusões finitas, mas sim incentivar o debate e novas sugestões.

A próxima etapa dos exercícios criativos para os alunos é a transição de “**Estruturas abstratas**” para os exercícios, incluindo “**Estruturas específicas**” (pinturas, parábolas, eventos históricos, biografias de celebridades, desenhos animados e filmes). Estes também são Textos de Cultura (pictóricos, expressão corporal, mitologia, música etc.). Assim, os alunos que dominam o Método vão para a fase de treinamento prático, usando apenas material mais específico. Os exercícios “**Estruturas Específicas**” são o estágio final do treinamento propedêutico. De fato, é a prática inicial de aplicar o Método, preparar os alunos para o trabalho com um roteiro dramático.

Como exemplo, oferecemos o seguinte trabalho.

<b>Análise-Ação do Texto Bíblico de Cultura.</b> <i>por V. KUZIN.</i>	
<b>Sacrifício de Isaque. (Gênesis, capítulos 12; 13; 15; 17; 21; 22)</b>	
<b>Evento original</b> (um evento fora da peça que se concentre no problema da peça, refletindo a dor do autor):	Aliança. O acordo do Senhor com Abraão. (Essência: Abraão e seu povo cumprem os requisitos do Senhor, e o Senhor assegura a prosperidade de numerosos descendentes de Abraão na Terra).
<b>Tema:</b>	Sobre a provação de Abraão. A prova da fé de Abraão, aderindo à Aliança.
<b>Ideia:</b>	A fé é trágica e dura - requer confiança absoluta no Senhor.
<b>Conflito dramático</b> (o principal choque de idéias na peça):	O conflito de Abraão: desistir do Senhor ou abandonar o seu filho Isaque?
<b>Linha de ação:</b>	Abraão matará Isaque ou não?
<b>Evento inicial:</b> (energia de conflito futuro está se acumulando):	Depois de muitos anos de espera, Isaac, filho de Abraão, nasce
	<b>Evento Principal</b> (início do conflito dentro da linha de ação, exposição): O Senhor exige que Abraão sirva a Isaque como sacrifício. Abraão está lutando entre o amor por seu filho e o amor por Deus. <b>Evento central</b> (conflito no seu auge, clímax): Abraão decidiu: acendeu o fogo, amarrou Isaque, pegou uma faca e levantou a mão. <b>Evento final</b> (fim do conflito dentro da linha de ação; resolução): Anjo do Senhor para Abraão.
<b>Evento decisivo</b> (elo com o evento original).	O Senhor abençoa Abraão e seus descendentes. Como resultado de toda a história, a Aliança do Senhor com Abraão é preservada e fortalecida.

**Figura 10** - Estrutura específica “História bíblica”.

A realização de várias tarefas criativas é um estágio intermediário para os alunos antes que eles realmente trabalhem com textos literários e dramáticos de cultura. A essa altura, os alunos devem possuir um conhecimento estrutural específico sobre o Método de Análise-Ação. Eles devem desenvolver a experiência de pensar e

formular, fato que a maioria dos estudantes atualmente não tem, quando se aproximam da leitura de roteiros de teatro.

### REFERÊNCIAS

BARTOW, Arthur (ed.) **Training of the American Actor**. Editado por Arthur Bartow; traduzido do inglês. Moscow. 406 p.

MALOCHEVSKAYA, I. B. **Tovstonogov Directing School**. St. Petersburg: OOO Beresta, 2003, 158 p.

TUMANISHVILI, M.I. Introduction to Stage Directing: Just before the rehearsal. Manuscrito. **Almanaque “Menon”**. 1976, 269 p.

**The directorial analysis of the text of culture (graphical,  
historical, dramatic, etc.)  
in exercises of a mental experiment**

**Elmira Kurilenko**

Novosibirsk State Theatre Institute Drama School  
(Novosibirsk/Russia)



**Figure 1** - Exercise with training dolls and objects/objects. Photo: Yaroslava Zinovieva  
e Victor Dmitriev.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019323>

**Abstract:** The article actualizes the problem of mastering the Method of Event-Action Analysis by the students of theatrical schools. The author of the article proposes the propaedeutical practical stage of the Method application. The stage makes abstract and specific structures meet in the creative analyses of very different texts of culture like paintings, landscapes, historical events and even the laws of nature. The article offers the examples of creative works of the students of Novosibirsk drama school in application the Method of Event-Action Analysis to cultural texts.

**Keywords:** Director's analysis of the text. Method of event and action analysis of the play. Retelling. Event line. Structure. Text of culture.

A puppet artist is a universally skilled artist. In our school, it is mandatory for an artist to master the four main puppet types as well as a number of drama, vocal, and body movement challenges. In the process of learning, our students make puppets and settings with their own hands, develop acting skills and get their first experience in stage direction.

For convenience we can identify 4 stages of professional development.

### **Stage 1. Path to Yourself**

Training period. Self-study stage.

All types of acting training, as well as exercises for plastic expressiveness of hands, controlling objects (sticks, rings, clubs, balls), for mastering training puppets.

Expected outcome: control of *body, perception, emotions*.

Key feature: establishing a psychophysical connection with training puppets of key types.



**Figure 2** - Exercises with training dolls and objects/objects. Photos: Yaroslava Zinovieva e Victor Dmitriev.

### Stage 2. Your Path to Partner

Time for Scene Studies and Acting Observations. Following a Cultural Model Stage.

Scene studies – interaction with a partner. Acting observations – mediated communication (interaction with cultural models).

Expected outcome: control of *imagination, thinking, speech*, freedom to follow cultural models.

Key Feature: ability to manage the key types of puppets.



**Figure 3** - Work with a doll and acting observations. Fotos: Yaroslava Zinovieva e Victor Dmitriev.

### Stage 3. Path to Role (to the character and action)

Working on a role in a piece or a performance. Stage of transformation.

Expected Outcome: freedom of *action and transformation*, ability to act upon the director's task.

Key Feature: ability to handle key types of puppets.



**Figure 4** - Puppet shows of students, made under the direction of a director. Photos: Yaroslava Zinovieva e Victor Dmitriev.



#### **Stage 4. Path to the Author**

Working on the text of culture. Interpretation Stage.

Expected outcome: the ability independently to make a directorial analysis of the texts of culture.

So, my presentation will cover Stage 4 – *Path to the Author*. Directing skills are very important, since puppeteers are more often than other actors create their own touring performances. This presentation reflects my experience of both a director and a teacher. Therefore, the other points of view on the key points of the report are possible.

Traditionally, the directorial analysis of the author's text in our country is associated with the terminology of the Stanislavsky system and its followers. We study the play on the basis of the Method of Event-Action Analysis. Before they approach the Method, the students already have a primary understanding of the key notions of this Method. But they often confuse the meaning of some notions (the original event, the theme, the conflict, the through-line of action, etc.). They do not see the connections between them. Students' knowledge is chaotic, rather than structured. They have not yet formed a holistic system of concepts. Understanding the whole helps understand the particular. After all, the general methodology principle says that the meaning of a concept is defined not only by the definition as such, but also by the placement of this concept inside a holistic system.

The Method of Event-Action Analysis in theatre institutes of higher learning is offered as a new professional thesaurus for students, its essence being explained to them. Following that, the Method is used as a basis for an independent analysis of the play. Let us review Figure 5.



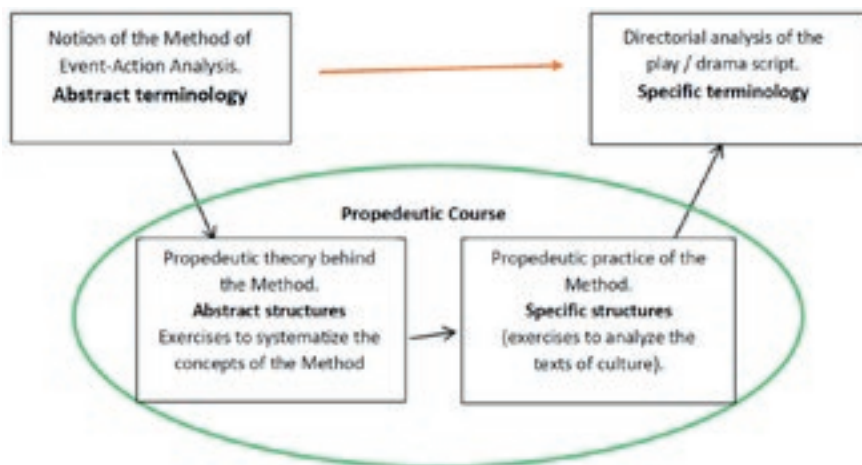


Figure 5- Method of Event-Action Analysis.

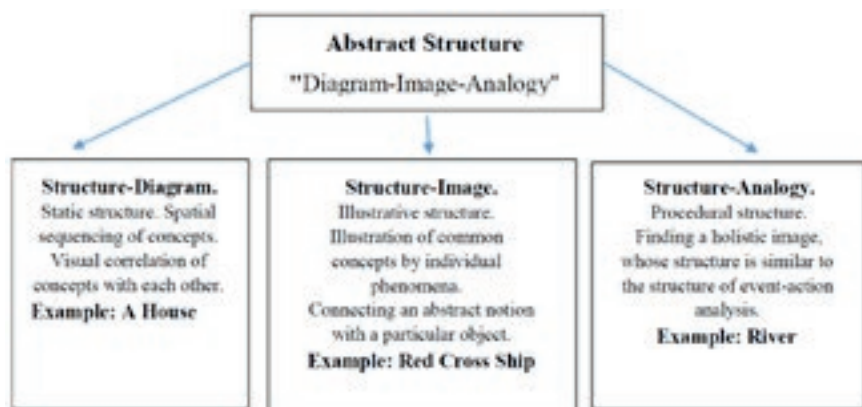


Figure 6 - Abstract Structure.

These exercises have no subject, only objects. However, focus on the plot is very important. In the future, when students will face dramaturgy challenges, they will have to prepare a brief outline of the play and examine the plot. The Method of Event-Action Analysis does not contradict the terminology prevalent in the English speaking world regarding the analysis of the plot: exposition, the rising action, catastrophe (corresponds to the climax), falling action, resolution. The analysis of the plot, on the contrary, correlates with the Russian system of singling out the event line. However, only

in the Russian system, the event line is subject to the articulated theme, the dramatic conflict, the through-line of action and specification of the original event.

So, a brief outline of the play is necessary in order to discover your own attitude<sup>1</sup> to the events and to determine the event line. “The decision about which story to tell and why should be taken by the narrator, since the plot without a personal perspective will be just a succession of events” (BARTOW, 2006, p. 365). When an event line is identified, it is possible to formulate a theme, an idea, a dramatic conflict, and a through-line of action. How to visually connect all these concepts? Figure 7 allows you to structurally correlate the concepts of the Method of Event-Action Analysis.

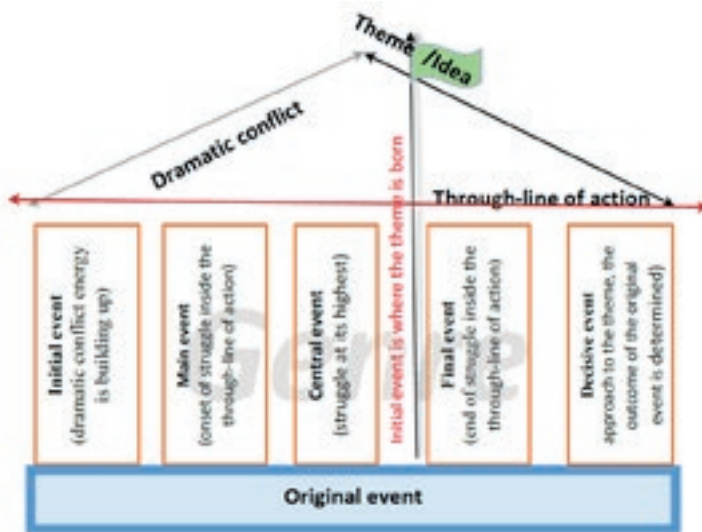



Figure 7 - Abstract Structure -Diagram “House”.

<sup>1</sup> M.I. Tumanishvili, in his manuscript *Introduction to Direction*, shows how a brief outline of the play can clearly reveal the director’s attitude to the play (TUMANISHVILI, 1976). So one and the same well-known play by Molière, *The Doctor in Spite of Himself* can become either a story about a simpleton Sganarelle, who is in trouble, then turn into a story about poor lovers, or become a tale about a cunning rogue Sganarelle.

1. Prepare a brief outline to determine the event line.
2. Identify the original event because a house construction begins with a foundation. The original event is located outside of the play, as well as our foundation is located outside the house, in the ground.
3. The original event generates the theme of the future performance. The principal vertical line is the height of the house, or the image of the house.
4. To make your roof strong, you will have to solidly connect three items: the theme, the dramatic conflict and the through-line of action. If these concepts remain unconnected with each other, then the analysis should be done again.
5. Identify the event line of the play to reflect your sense of genre that fills a building like air. These events hold the whole story together.
6. Formulate an idea that will sound like a motto, a slogan, or a call to the audience. This will be your flag to march on with.

In the academic literature, the authors call events differently, but there is an objective basis behind their successive change. The logic is as follows: the original event is a kind of emotional “beginning” of a performance. It begins outside the performance and resolves before the audience. 1st event – positioning of forces, build-up of energy for the future explosion, or a conflict; 2nd event – struggle inside through-line of action (exposition); 3d event – the climax, the highest peak of the struggle inside through-line of action; 4th event – end of struggle inside through-line of action, the leading given circumstance has been exhausted (the resolution is obvious); 5th event – the final one, where the whole idea of the play is “brightened”; here the fate of the initial given circumstance is decided – we will find out what became of it, whether it has changed or remained the same. In the diagram above (Fig. 7), we used the terminology of the great Russian director G.I. Tovstonogov as stated by the theatre teacher and theorist I. B. Malochevskaya (2003).

Using illustrative structures, students learn to compare the individual elements and come up with the given circumstances for a particular image and forms of similarity. Each element of the Structure-Image is likened to an element of a fictional given circumstance. Using the example of one of the creative works (Fig. 8), one can trace the logic of such assimilation.

<p><i>Abstract Structure.</i> <i>by Marsha Bogdanova</i></p>	
<p><b>Initial event</b> – an outbreak of the plague on the neighbouring island.  <b>Theme:</b> the Red Cross Ship.  <b>Idea:</b> to save people.  <b>Through-line of action</b> – struggling through a storm.  <b>Dramatic conflict</b> - the need to reach the island, despite the terrible weather forecast.</p>	
	<p><b>Initial event:</b> preparation of the ship despite the storm warning.  <b>Main event</b> – going out to sea.  <b>Central event</b> – a hole in the ship.  <b>Final event</b> – reaching the destination.  <b>Decisive event</b> – saving the people (link to original event).</p>

**Figure 8** - Abstract Structure-Image “Ship of the Red Cross”.

Initially, the student formulated the theme simply as **Ship**. What kind of ship is it? Is it fishing, military, pirate, or a refugee boat, etc.? It is a ship **in general**? This uncertainty blocks the possibility of a dialogue, the possibility of understanding. We try to draw the attention of students to the problem of formulating a theme, which, if formulated too generally (fear, freedom, love), can be a trap. The general theme should be narrowed down to become more specific in order to establish the dialogue with the audience. Otherwise, it will be similar to our ship, which has no defined image, goal, mission, or activity.

Suppose we choose the theme “*Ship of the Red Cross*”. We check the first group of linked concepts: the theme grows out of the original event. What can be an original theme? We come up with a plot– there is an outbreak of plague on the neighbouring` island. What purpose do we build a ship for? For the sake of saving lives.

The next bunch of concepts that need to be tied into a tight knot: the theme, dramatic conflict, through-line of action. We look for correlation. The ship cannot get out due to a storm, but we have to take risks to save people's lives. Then the through-line of action to be followed by the audience will be about the storm itself and the forces of nature. The dramatic conflict will focus around the necessity to venture on a dangerous journey despite the forecasts. Because lives of other people and of their own are at stake.

Accordingly, for the following bundle of concepts, namely the main, central and final ones that run through the through-line of action, we come up with events that might take place during the ship journey in the storm. Then the initial event will be something that is not a part of the journey itself, but rather a condition for the success of the whole mission – namely, stocking the ship with medicine. And finally, the decisive event is also outside the through-line of action (outside the storm), and it should clarify the idea and determine the fate of the original event. What circumstance does it suggest? Of course, the ship arrives at its destination, and all the sick people are cured. So the original event turns into a given circumstance (on island N there once was a plague).

As you can see, there are no characters in this story, which means there is no action or no clash of ideas, or struggling. The whole struggle unfolds in an abstract fashion – between an abstract ship and the forces of nature. In abstract structures there is still no drama, no people's stories, but there is only the Method with its bare structure. These are like piano training scales, the scales that precede real music.

The following example does not yet introduce a person, a character. The method is applied to objects rather than subjects. Anything can become an object: a volcano, natural water cycle, a forest, a juicer, artificial intelligence, and many others things.

*River.*<sup>2</sup> *Brief outline, plot* (helps identify the theme, reveal the problem and one's own attitude to the major events).

---

<sup>2</sup> A brief outline is made using texts about rivers from an open Internet resource (Wikipedia) by Yana Tregubova.

A river is a natural flowing watercourse from source to mouth.

A river begins at a source. There are two alternatives for any river: to join another body of water, or become dry. Not every river runs to the sea. The river always carries particles. Before running to the sea the river slows down and loses its power, and in the process of transferring a huge amount of sedimentary material along its course, it turns into a delta.

A delta is lowland! Deltas contain relatively little water. Delta is the place where sedimentary material brought by the river is deposited.

Pre-coastal seaside is a shallow, alluvial formation of soils carried by the river.

The mouth is the place where the river runs into the sea or ocean. The ocean is the water of all waters.


Event-Action Analysis of the text about nature "River". <i>By Yana Tregubova.</i>	
	<p><b>Initial given circumstance:</b> Groundwater, water reservoirs in the ground.</p> <p><b>Theme (generated from the original event):</b> About the river tending to the sea.</p> <p><b>Idea:</b> "No pain, no gain". Reaching the sea despite the heavy burden. Do not give up on the way to your dream!</p>
<b>Dramatic conflict:</b>	Desire to reach the ocean, despite the heavy burden. Conflict between the desire to reach the ocean and the unbearable burden of obstacles.
<b>Through-line of action:</b>	From source to mouth. (spectators wonder if: the river will become a sea – dry up – be consumed by the swamp, or bring its load to the mouth)
<b>Initial event</b> (future conflict energy is building up).	<i>Water Spring.</i> A tiny brook broke out to the surface escaping the swamp and rolled downhill.
<b>Main event</b> (onset of struggle within the through-line of action)	<i>Source.</i> The place where the river arises from.
<b>Central event</b> (struggle at its highest).	<i>Delta.</i> The current is slowing down – the danger of being swamped, disappearing, calming down.
<b>Final event</b> (end of struggle within the through-line of action).	<i>Pre-coastal seaside.</i> The river leaves its last load in the delta deposits.
<b>Decisive event</b> (super objective, brightens the idea and determines the fate of the original idea).	<i>The mouth.</i> The river becomes the sea. Freedom. The dream has come true! The ocean is water of all waters. Connection to the original event.

Figure 9 - Abstract Structure-Analysis "River".



Please note that the creative works of our students do not claim to produce finite conclusions, but rather encourage debate and new suggestions.

The next stage of creative exercises for students is the transition from “Abstract Structures” to the exercises including “Specific Structures” (paintings, parables, historical events, celebrity biographies, cartoons, and movies). These are also Texts of Culture (pictorial, body expression, mythology, music, etc.). So students from mastery of the Method as such go to the practical training stage, only using more specific material. The exercises “Specific Structures” are the final stage of propedeutic training. In fact, it is the initial practice of applying the Method, to prepare the students for work with a drama script.

As an example, we offer the following work.


<b>Event-Action Analysis of the Biblical Text of Culture.</b> <i>by F. Kuziv.</i>	
<b>Isaac's Sacrifice. (Genesis, chapters 12; 13; 15; 17; 21; 22).</b>	
<b>Original event</b> (an event outside the play that focuses on the problem of the play, reflecting the author's pain):	Covenant. Lord's agreement with Abraham. (Essence: Abraham and his people fulfill the requirements of Lord, and Lord ensures the prosperity of numerous descendants of Abraham on Earth).
<b>Theme:</b>	About the ordeal of Abraham. The test of Abraham's faith, adhering to the Covenant.
<b>Idea:</b>	Faith is tragic and harsh - it requires absolute trust in Lord.
<b>Dramatic conflict</b> (the main clash of ideas in the play):	Abraham's conflict: to give up on Lord or abandon his son Isaac?
<b>Through-line of action:</b>	Will Abraham kill Isaac or not?
<b>Initial event:</b> (future conflict energy is building up):	After many years of waiting, Abraham's son Isaac is born
	<b>Main Event</b> (onset of struggle within the through-line of action, exposition): Lord demands that Abraham serve Isaac for a burnt offering. Abraham is struggling between love for his son and love for Lord.
	<b>Central event</b> (struggle at its highest, climax): Abraham made up his mind: set up a fire, tied up Isaac, took a knife and raised his hand.
	<b>Final event</b> (end of struggle within the through-line of action; resolution): Angel of the Lord stops Abraham.
	<b>Decisive event</b> (link to original event).

Figure 10 - Specific Structure “Biblical story.”

Performing a number of numerous creative tasks is an intermediate stage for students before they will actually work with literary and dramatic texts of culture. By this time, students should possess a specific structural knowledge about the Method of the Event-Action Analysis. They must develop experience of thinking and formulating, which the majority of students currently lack, when they first approach reading drama scripts.

### REFERENCES

- BARTOW, Arthur (ed.) **Training of the American Actor**. Translated from English. Moscow; 406 p.
- MALOCHEVSKAYA, I. B. **Tovstonogov Directing School**. St. Petersburg: OOO Beresta, 2003, 158 p.
- TUMANISHVILI, M.I. Introduction to Stage Directing: Just before the rehearsal. Manuscript. **Almanac “Menon”**. 1976, 269 p.





# Características especiais da educação da fala cênica contemporânea de estudantes especializados em “animação de bonecos”

**Viktoría Bogdanova**

Instituto Estadual de Teatro (Novosibirsk/Rússia)

Tradução: Cia. das Traduções Ltda (Joinville/SC)



**Figura 1:** Oficina: *Especificidades do ensino da fala na Universidade de Teatro de Bonecos*, com Viktoría Bogdanova. 3º PRO-VOCAÇÃO, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary.



**Figura 2:** Oficina: *Especificidades do ensino da fala na Universidade de Teatro de Bonecos*, com Viktoria Bogdanova. 3º PRO-VOCAÇÃO, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019337>

**Resumo:** O artigo apresenta a justificativa de que o treinamento em fala cênica para bonequeiros deve ser específico, ou seja, diferir em sua estrutura e composição, devido ao seu foco em superar os obstáculos físicos do ator-bonequeiro no teatro contemporâneo.

**Palavras-chave:** Ator-bonequeiro. Estudante de teatro de bonecos. Boneco como ferramenta. Máscaras. Fala cênica.

**Abstract:** The article presents the rationale that training for scenic speech for puppeteers should be specific, that is, differ in their structure, composition due to its focus on overcoming the physical obstacles of the actor puppeteer in contemporary theater.

**Keywords:** Puppet artist. Puppeteer student. Instrument-puppet. Masks. Scenic speech.

A história do desenvolvimento do teatro de bonecos é acompanhada pela busca de novos métodos pedagógicos para ensinar os alunos com a especialidade de Artista de Teatro de Bonecos. Cada nova direção artística pode apresentar uma variedade de tipos de bonecos: vara, bastão, bonecos articulados, luva e outros, o que requer mudanças na formação profissional do ator. Uma das principais tarefas na educação do ator-bonequeiro foi e continua sendo o desenvolvimento de habilidades para transmitir suas sensações internas através de um boneco como ferramenta teatral. M.M. Korolev, fundador da escola de bonecos russa, professor do Instituto Estadual de Teatro, Música e Cinematografia de Leningrado, escreveu: “O ator cria uma imagem de palco não diretamente por seus próprios meios naturais, mas indiretamente, ou seja, com a ajuda de uma ferramenta material feita artificialmente”. (KOROLEV, 1973, p. 28) Primeiro, o ator-bonequeiro, deve experimentar dramaticamente o que ele sentiria em uma determinada situação e depois transmitir essas emoções através do boneco, animando-o. A animação dos bonecos é um assunto delicado. Uma coisa é pegar um boneco de luva e contar uma história com ele, mas outra coisa

é pegar um boneco de vara, ou um enorme urso de madeira, por exemplo, que você deve manter elevado o tempo todo. Esse é um trabalho com outro nível de dificuldade. Mesmo bonecos de vara muito vívidos e expressivos... Em suma, para lidar não apenas com os inconvenientes técnicos, mas também para transmitir claramente as emoções e o humor ao seu boneco, você deve trabalhar todos os detalhes de diferentes maneiras com o ator.

Um novo problema ocorre quando você começa a atuar com palavras. Afinal, se no teatro de bonecos se apresenta principalmente dramaturgia, e há um boneco que, naturalmente, age com número suficiente de palavras, então surge a pergunta: como a fala no teatro de bonecos se encaixa no boneco? A palavra no teatro de bonecos domina ou acompanha? Muitos professores refletem sobre esse grave problema. As características específicas de ensinar o discurso cênico para futuros artistas bonequeiros foram notadas pelos professores de fala cênica do Instituto Estatal Russo de Artes Cênicas, os doutores em História da Arte E.I. Kirillova e N.A. Latysheva, em seu livro que fornece informações sobre o uso da voz e da fala em apresentações de teatros de bonecos de diferentes países e épocas. Eles tratam da experiência do ensino da fala cênica, correlacionando com as especificidades desse tipo de atividade. Os autores querem “ajudar nos modos fundamentais da fala dos bonecos” (quando o mestre de bonecos fornece a voz). Ao dar voz ao boneco, manipulado por ele, o artista passa por todo o caminho árduo de aumentar a imagem representada, com todos os componentes artísticos, incluindo eurtmias e “animação” da fala. (KIRILLOVA, LATYSHEVA, 2009) No entanto, a conexão da voz do ator com as mobilidades corporais do boneco requer estudo adicional. O boneco fala em uma performance ou não fala. Porém, no bonequeiro, ninguém “exclui” o discurso interno, monólogos internos, o que significa que a palavra ainda é usada. A palavra, em certa medida, é artística. A ausência de fala é apenas uma manifestação externa, mas, de fato, todos os processos psicofísicos subjacentes, pensamentos, metas e a conquista dessa meta estão ligados à fala interna, que não pode se desenvolver por si mesma, mas, no entanto, é amplamente

abordada pelos professores, assim como o discurso cênico.

Os estudantes-bonequeiros não estão isolados; eles têm professores de voz desde o início. Enquanto isso, surge o seguinte problema: o bonequeiro deve ter uma qualidade de voz especial, ou seja, uma voz treinada, forte e receptiva a entonações que possa transmitir as nuances da vida mental. Tudo como de um ator dramático, mas ainda mais. Por quê? Porque existe uma tela. E há muitas apresentações de teatro de bonecos com telas. Embora elevados acima da tela, os bonecos de luva e de vara também tiveram seus “fãs”, e o bonequeiro E.S. Demmeni deu seu amor ao boneco. Como um todo, o artista de bonecos deve “soar” em posições corporais puramente específicas, nas quais, provavelmente, o aluno de bonecos deve treinar individualmente a sonoridade do boneco.

Além disso, ainda há outro problema: o problema da seleção. Você sempre quer ter “bonequeiros de verdade” no curso de bonequeiros. Aqueles que não entraram acidentalmente. E, embora tais coisas aconteçam e até existam “dinastias” de bonequeiros, o problema ainda permanece. Surge a pergunta: nos exames de admissão é possível decifrar no candidato um futuro aluno bonequeiro? E agora ele recebe um boneco... Como animá-lo? Como dominar a máscara? E como o boneco respira, como procura, como conecta o voo de um som do palco à plateia? Como uma pessoa, que nunca pegou um boneco com as mãos, pode lidar com isso? Através do boneco... Reação ao boneco. Se o interesse pelo boneco permanecer, o resultado será óbvio. A educação do artista-bonequeiro continua. E conseqüentemente a vida de um ator-bonequeiro, na qual ele faz parte e que o envolve em um caminho longo e interessante, tem fatores comuns.

É necessário criar um treinamento de fala específico para o bonequeiro, que combine em si muitas das tarefas definidas pelo professor para o aluno. E temos que começar a tentar acordar nos alunos não apenas a respiração fisiológica, mas a fonética, destinada não apenas à criação do som, mas provavelmente, e acima de tudo, ao som das áreas dos ressonadores. É errado adiar o trabalho

com o boneco, preferindo primeiros os exercícios sobre o desenvolvimento da voz e da respiração, o trabalho sobre a dicção. Tudo está entrelaçado, e o desenvolvimento paralelo é a única maneira possível e correta de o aluno liderar. Afinal, a voz do boneco é uma etapa importante de sua “revitalização”. O timbre, o ritmo e a maneira de falar enriquecem o boneco com cores individuais, e a característica de fala obtida se torna parte integrante da imagem do boneco. Portanto, desde as primeiras lições, você precisa conectar o som e a palavra.

No início do treinamento de voz para bonecos, a mão pode servir como boneco. Uma mão que parece um tipo de aparelho vocal é a ferramenta com a qual trabalhamos. E enquanto trabalhamos com o aparelho vocal de um bonequeiro, transmitimos os principais exercícios pela mão do aluno, como se fosse por um boneco.



**Figura 3:** Oficina: *Especificidades do ensino da fala na Universidade de Teatro de Bonecos*, com Viktoria Bogdanova. 3º PRO-VOCAÇÃO, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary

Começamos com um aquecimento. Usamos os exercícios mais simples para liberar as mãos e modificamos para trabalhar o

discurso do bonequeiro, adicionando anteriormente sons, várias sílabas, frases, trava-línguas e depois textos:

Exercício 1 - Enquanto inspiramos, levantamos os braços. Jogamos os braços de cima para baixo e para trás, na medida do possível, com uma expiração fixa e depois os colocamos na posição inicial (as mãos estão completamente relaxadas).

Exercício 2 - Enquanto inspiramos, levantamos os braços. Enquanto exalamos, com o movimento das mãos semelhante ao desenroscamento de uma lâmpada imaginária, estendemos os braços para o lado para uma posição paralela ao chão. Adicione diferentes combinações de sílabas.

Exercício 3 - Enquanto inspiramos, levantamos os braços. Enquanto expiramos, cruzando os braços como uma tesoura, nós os abaixamos à nossa frente, sem dobrar os cotovelos. Adicione uma expiração fixa.



**Figura 4:** Oficina: *Especificidades do ensino da fala na Universidade de Teatro de Bonecos*, com Viktoria Bogdanova. 3º PRO-VOCAÇÃO, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary.

Exercício 4 - Enquanto inspiramos, levantamos os braços. Enquanto expiramos, cruzamos os pulsos e, fazendo movimentos



circulares em direção a nós mesmos (ou para longe de nós mesmos), abaixamos os braços à nossa frente para uma posição paralela ao chão. Fazendo o exercício, adicione trava-línguas. (“*Betty Botter bought some butter, but she said the butter’s bitter, if I put it in my batter, it will make my batter bitter, but a bit of better butter will make my batter better, so ‘twas better Betty Botter bought a bit of better butter*”<sup>1</sup>, etc.)

Exercício 5 - Enquanto inspiramos, ligamos as mãos à nossa frente à “fechadura”. Enquanto expiramos, transferimos o impulso de uma mão para outra com movimentos ondulatórios. Então nós os desengatamos, os espalhamos para os lados, continuando o movimento ondulante. Adicione som. (Combinações de sílabas com consoantes sonoras na linha de treinamento das vogais: MNUM-MNOM-MNAM-MNEM-MNIM-MNYM, MNUM-MNOM-MNAM-MNEM-MNIM-MNYM-MNULLI-MNOLLI-MNALLI-MNELLI-MNILLY-MNYLLY, etc.).

Exercícios adicionais são repetidos com pesos: bolas, halteres. Movimentos complicados. Usamos o alcance do som agudo.

Continuamos a fazer exercícios de aquecimento para os dedos:

Exercício 1 - Mãos à sua frente, dobradas nos cotovelos, em uma posição paralela ao corpo, com as palmas voltadas uma contra a outra. Dobre e desdobre os dedos alternadamente. Nós adicionamos várias combinações com consoantes labiais. Repita com os padrões (“Byck, byck, toopogoob ...” etc.).

Exercício 2 - Mãos à nossa frente, dobradas nos cotovelos, em uma posição paralela ao chão, com as palmas para baixo. Gire em

---

<sup>1</sup> Escolheu-se manter a grafia original em inglês por se tratar de um trava-línguas. A tradução em português não faria sentido. (Betty Botter comprou manteiga, mas ela disse que a manteiga é amarga, se eu a colocar na massa, ela ficará amarga, mas um pouco de manteiga melhor deixará a massa melhor, então é melhor que Betty Botter comprasse um pouco de manteiga melhor). [N.E]

um círculo no plano horizontal com todos os dedos de uma vez. Adicione som às consoantes sonoras (“M”, “N” etc.).

Exercício 3 - Mãos à nossa frente, dobradas nos cotovelos, em uma posição paralela ao corpo, com as palmas das mãos afastadas. Os dedos apertam e soltam alternadamente. Adicione sílabas diferentes.

Exercício 4 - Mãos à sua frente, dobradas nos cotovelos, em posição paralela ao corpo, dedos fechados em punho. Em seguida, abrimos o indicador e os dedões em ambas as mãos, conectamos e soltamos, aproximando-os o da melhor maneira possível. Adicione diferentes combinações de sílabas.

Exercício 5 - Mãos à nossa frente, dobradas nos cotovelos, em uma posição paralela ao corpo. Nós conectamos o polegar da mão direita com o polegar da mão esquerda com todos os dedos alternadamente. Adicione diferentes combinações de sílabas.

Exercício 6 - Mãos à nossa frente, dobradas nos cotovelos. Conecte as mãos, mantendo a altura paralela ao chão. Adicione uma combinação diferente de sílabas.

Exercício 7 - Mãos à nossa frente, dobradas nos cotovelos, em uma posição paralela ao corpo. Nós apontamos como “garras”. Adicione trava-línguas. (“*Near an ear, a nearer ear, a nearly eerie ear!*”<sup>2</sup>)

Exercício 8 - Mãos à nossa frente, dobradas nos cotovelos, com pulsos cruzados. Trabalhando com as palmas das mãos, como as asas de um pássaro, levante as mãos e depois abaixe. Adicione diferentes combinações de sílabas.

Os exercícios visam combinar palavras e gestos, coordenando palavras e movimentos; treinar as habilidades vocais do bonequeiro para superar as desvantagens acústicas e fisiológicas das posições corporais de respiração e fonação; a expansão do alcance sonoro que prepara a conexão da voz do ator com as euritmias do boneco.

---

<sup>2</sup> Escolheu-se manter a grafia original em inglês por se tratar de um trava-línguas. A tradução em português não faria sentido. (Perto de uma orelha, uma orelha mais próxima, uma orelha quase estranha!) [N.E]

Como mencionado acima, telas e máscaras são um obstáculo físico ao discurso do ator de bonecos. Portanto, você precisa trabalhar sua própria respiração, a dicção, a voz e a articulação, tanto quanto a articulação do boneco, ao mesmo tempo em que faz os exercícios e a tradução através do boneco-instrumento.

Por exemplo, abrindo a mandíbula através do polegar. Neste exercício, a outra mão pode ser usada. A mão pode ser transformada na imagem do boneco. E então os botões dos olhos aparecem com tamanho e cor diferentes. Fixamos o olhar da mão. Não sou eu quem olha, mas sim a mão. Ou seja, o objeto está fora de mim. Não olho, ouço, falo, envio uma voz... É impossível, sem o uso da imaginação, tirar da sua própria vida tudo o que você está experimentando neste momento, e colocar na sua mão, como em um modelo de boneco.

Articulação. Como a boca deve ser aberta? No decorrer, o papel é de onde são feitas as máscaras, com uma boca que pode ser aberta. A articulação do boneco está sendo trabalhada, o que não significa que é uma abertura detalhada da boca para cada sílaba, mas apenas para a mais acentuada. Fazer exercícios antes de se obter o texto da função é aconselhável. Primeiro, são utilizados versos monossilábicos, nos quais é fixada atenção em cada palavra, depois frases, onde uma palavra é acentuada e, para complicar o exercício, é necessário encontrar um período ainda mais longo no ato da fala, para construí-lo sem criar “problemas” no aparelho de fala do boneco. Os modelos de cada vogal são definidos e testados com a ajuda de várias partes: caixas, elásticos e máscaras planares. A articulação pode ser trabalhada através do braço e do objeto que pode “falar” (painéis, bules invertidos com um elástico na tampa, carteiras, estojos para óculos etc.). O som é tradicionalmente construído verticalmente e, de repente, como uma violação das normas, torna-se achatado, executando uma espécie de tarefa artística, introduzindo algo especial no discurso do boneco, sem esquecer o voo da voz.

Então, no primeiro estágio de dominar o boneco, conectamos o som e a palavra. O trabalho de voz com bonecos pode incluir

estudos musicais em que os alunos pronunciam em voz alta os pensamentos internos do personagem. Isso o levará para longe de ditos sem sentido e para uma pronúncia justificável do texto, permitindo atuar através do boneco, dando origem facilmente à fala interior.

Próxima fase. Homem conversa com um boneco. Isso é desenvolvido ainda mais como um diálogo, usando diferentes partes do alcance da voz, como se fossem dois seres: eu como ator e um boneco. É possível usar dispositivos mecânicos adicionais internos (ilhós, cartuchos pequenos), que são inseridos nos dedos, fazendo com que o boneco obtenha expressões faciais. Com um trabalho tão detalhado no “lado obscuro” da face, torna-se ainda mais interessante desenvolver as possibilidades de alterar a expressão da articulação da máscara do boneco.

Além disso, é pedido aos alunos que desenhem máscaras de perfil. É preciso “se esconder” atrás da máscara. Um pré-requisito é que a máscara tenha uma parte móvel simples (à escolha do aluno: lábios, cílios etc.) que desperte a imaginação. Por exemplo, que voz pode se adequar a esse visual? Qual é a característica da fala de uma máscara com tal mandíbula? Como o caráter de uma máscara com tais lábios, etc., aparece através de uma voz? Imediatamente, um dos alunos usa a mesma máscara, e entendemos que ela pode ser interpretada de outra forma. Consequentemente, essas máscaras funcionam por muito tempo de modo independente (em um monólogo) em provérbios e textos simples e, em seguida, são conectadas em diálogo por dois estudantes. E o trabalho com parceiros começa. O diálogo entre duas máscaras pode ser realizado por um aluno, possibilitando a transformação de voz e fala, de um personagem para outro, dominando as habilidades de transformação de voz e fala que são procuradas no teatro moderno.

Obviamente, essas são tarefas que exigem mais de um semestre, e paralelamente a elas, outro trabalho está sendo realizado sobre a técnica da fala, planejada pelo programa de estudo desse assunto.

O valor de um treinamento de fala específico para um aluno bonequeiro é expresso no fato de ele fazer os cursos: “O Artista

do Teatro de Bonecos”, “Artes Cênicas” e “Discurso Cênico”. Este treinamento não apenas ajuda os alunos a aprender o básico do nascimento de uma palavra através de um boneco, combinando a fala e a eurtmia de um boneco, mas também contribui para o domínio das habilidades de um artista bonequeiro, obtidas nas lições sobre “Habilidade para Ator de Bonecos”.

### REFERÊNCIAS

KIRILLOVA, E.I.; LATYSHEVA, N.A. **Scenic speech in the puppet theater.** St. Petersburg: Publishing House of the St. Petersburg State Academy of Theatrical Art, 2009. 160 p.

KOROLEV, M.M. **The Art of Puppet Theater:** Fundamentals of Theory. Leningrad: Art. Leningrad branch, 1973. 108 p.

# Special features of contemporary scenic speech education of students with “puppet artist” specialty

**Viktoriya Bogdanova**

Novosibirsk State Theater Institute (Novosibirsk/Russia)



**Figure 1-** Workshop: *Speech Teaching at the University of Puppet Theater*, with Viktoriya Bogdanova. 3<sup>rd</sup> PRO-VOCATION, 2019, UDESC. Photo: Jerusa Mary.



**Figure 2-** Workshop: *Speech Teaching at the University of Puppet Theater*, with Viktoria Bogdanova. 3<sup>rd</sup> PRO-VOCATION, 2019, UDESC. Photo: Jerusa Mary.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019349>

**Abstract:** The article presents the rationale that training for scenic speech for puppeteers should be specific, that is, differ in their structure, composition due to its focus on overcoming the physical obstacles of the actor puppeteer in contemporary theater.

**Keywords:** Puppet artist. Puppeteer student. Instrument-puppet. Masks. Scenic speech.

The history of the puppet theater development is accompanied by the search for new pedagogical methods of teaching students with the Puppet Theater Artist specialty. Each new artistic direction, a variety of puppet kinds: rod-puppets, stick-puppet, jiggling puppets, glove puppets and others require changes in the professional training of the actor. One of the main tasks in the upbringing of the actor-puppeteer was and remains the development of skills for transmitting his inner sensations through an instrument — theatrical puppet, “instrument-puppet”. M.M. Korolev, founder of the Russian puppets school, professor of Leningrad State Institute of Theater, Music and Cinematography, wrote: “The actor creates a stage image not directly by his own natural means, but indirectly, that is, with the help of an artificially made material tool.” (KOROLEV, 1973, p. 28). At first, he, the actor-puppeteer, must himself dramatically experience what he would feel in a given situation, and then convey these emotions through the puppet, thereby “animate” it. Puppet “animation” is a delicate matter. It’s one thing to take a glove puppet and tell a story with it, but another thing is a stick puppet, a huge wooden bear, for example, which you have to keep it elevated all the time, and this is another, hard job. Either very lively and expressive jiggling puppets or marionettes... Shortly, in order to cope not only with technical inconveniences, but also to be able to clearly convey the emotions and mood to your puppet, you have to work out with the actor all the details in different ways.



A new problem occurs when you begin to act with the word. After all, if in the puppet theaters they play mostly dramaturgy, and there is a puppet, which, naturally, acts with enough number of words, then the question arises: how does a speech in a puppet theater fit in with a puppet? Does the word in the puppet theater dominate or accompany? And many teachers ponder over this serious problem. The specific features of teaching the scenic speech of future puppeteers-artists were noticed by the teachers of the scenic speech of Russian State Institute of Performing Arts, Ph.D. of Art History E.I. Kirillova and Ph.D. of Art History N.A. Latysheva in their handbook, which provides information on the use of voice and speech in performances of puppet theaters from different countries and ages, generalized the experience of scenic speech teaching, correlated with the specifics of this kind of activity. The authors want to “help out in the fundamental ways by puppet’s talking (when puppet master provides the voice himself) ... Voicing the puppet, manipulated by him, the artist goes through all the difficult way of growing the role-image, with all the artistic components, including eurythmies and speech “animation”. (KIRILLOVA; LATYSHEVA, 2009) However, the connection of the actor’s voice with the body mobilities of the puppet requires additional study. Puppet either speaks in a performance or doesn’t speak. But, nevertheless, in the puppeteer no one “excludes” the internal speech, internal monologues, which means that the word is still used. The word, to some extent, is artistic one. The absence of speech is only an external manifestation, but in fact all the underlying psychophysical processes, thoughts, goals, the achievement of this goal are tied to inner speech, which cannot develop on its own, but is nevertheless brought up largely by teachers, as well as the scenic speech.

Students-puppeteers are not isolated, they have speech teachers from the very beginning. Meanwhile the following problems arise: the puppeteer should have a special voice quality, that is, such a trained voice, strong and responsive to intonations that can convey

the nuances of mental life. Everything, like by a dramatic actor, but even more. Why? Because there is a screen. And there are a lot of performances in puppet theaters on the screen. Although raised above the screen glove and rod puppets also got their “fans”, and the theater n.a. E.S. Demmeni gave his love to the marionette, as a whole the puppet artist has to “sound” in purely specific body positions, in which, probably, the puppeteer student should individually train the voicing of the puppet.

In addition, there is still another problem, the problem of selection. You always want to have “real puppeteers” on the puppeteers’ course. Those who do not accidentally “wandered in”. And although such things happen, and there are even “dynasties” of puppeteers, the problem still remains. The question arises: is it possible at the entrance exams to “make out” in the applicant a future puppeteer student? And now he is given a puppet... How to animate it? How to master the mask? And how the puppet breathes, how it searches, how it connects the flight of a sound from the stage to the audience? How a person, who has never taken a puppet in hands, can cope with it? Through the puppet... Reaction to the puppet. If the interest to the puppet stays, then the result will be obvious. Education of puppet artist continues. And consequently, the life of an actor-puppeteer, which he falls into, and which involves him on a long, interesting path, has common factors.

There is a need to create a specific speech training for the puppeteer, which will combine in itself many of the tasks set by the teacher to the student. And we have to start working with trying to “wake up” in students not only the physiological, but phonetic breath, aimed not only at the sound creation, but, probably, after all, first of all, at the sound of resonator areas. It is wrong to postpone work with the puppet, preferring first exercises on the development of voice and breathing, work on diction. Everything is intertwined, and parallel development is the only possible and correct way for the student to lead. After all, a puppet voicing is an important stage of its “revitalization”. Timbre, tempo and manner of speech enrich

the puppet with individual colors, and the obtained speech characteristic becomes an integral part of the puppet's image. Therefore, from the first lessons you need to connect the sound and the word.

At the beginning of puppet voice training, the hand can serve as a puppet. A hand that looks like a kind of vocal apparatus is our tool which we work with. And while working with a puppeteer's vocal apparatus, we transmit the main exercises through the student's hand, as if through a puppet.



**Figure 3-** Workshop: *Speech Teaching at the University of Puppet Theater*, with Viktoria Bogdanova. 3<sup>rd</sup> PRO-VOCATION, 2019, UDESC. Photo: Jerusa Mary.

We start with a warm-up. We take the simplest exercises for freeing the hands and modify them to work on the puppeteer's speech, previously adding sounds, various syllables, phrases, tongue twisters, and then texts:

Exercise 1 — While inhaling, we lift arms up. We throw them from top to bottom and back, as far as possible, with a fixed exhalation, then return them back up (the hands are completely relaxed).

Exercise 2 — While inhaling we lift arms up. While exhaling

with the movement of the hands, similar to the unscrewing of an imaginary light bulb, we spread our arms to the side to a position parallel to the floor. Add different combinations of syllables.

Exercise 3 — While inhaling, we lift arms up. While exhaling, crossing the arms like scissors, we lower them in front of us, without bending elbows. Add a fixed exhalation.

Exercise 4 — While inhaling, we lift arms up. While exhaling, we cross our wrists and, making circular movements towards ourselves (or away from ourselves), lower our arms in front of us to a position parallel to the floor. Doing the exercise, add tongue twisters. (“Betty Botter bought some butter, but she said the butter’s bitter, if I put it in my batter, it will make my batter bitter, but a bit of better butter will make my batter better, so ‘twas better Betty Botter bought a bit of better butter”, etc.)

Exercise 5 — While inhaling, we link the hands in front of us to the “lock”. While exhaling, we transfer impulse from one hand to another with wave-like movements. Then we disengage them, we spread them to the sides, continuing the undulating movement. Add sound. (Combinations of syllables with sonorous consonants in the training line of vowels: MNUM-MNOM-MNAM-MNEM-MNIM-MNYM, MNUM-MNOM-MNAM-MNEM-MNIM-MNYM-MNULLI-MNOLLI-MNALLI-MNELLI-MNILLY-MNYLLY, etc.)

Further exercises are repeated with weighting: balls, dumbbells. Complicated movement. We use high-pitched sound range.

We continue to warm up exercises for the fingers:

Exercise 1 — Hands in front of you, bent at the elbows, in a position parallel to the body, palms facing each other. Alternately bend and unbend fingers. We add various combinations with labial consonants. Then repeat with patters. (“Byck, byck, toopogoob...”, etc.)

Exercise 2 — Hands in front of us, bent at the elbows, in a position parallel to the floor, palms down. Rotate in a circle in the horizontal plane with all fingers in turn. Add sound to the sound consonants. (“M”, “N”, etc.)

Exercise 3 — Hands in front of us, bent at the elbows, in a position parallel to the body, palms away. Fingers alternately squeeze and unclench. Add different syllables.

Exercise 4 — Hands in front of us, bent at the elbows, in a position parallel to the body, fingers closed in a fist. Then we open the index and big fingers on both hands, connect them and spring them, bringing them as close as possible to each other. Add different combinations of syllables.

Exercise 5 — Hands in front of us, bent at the elbows, in a position parallel to the body. We connect the thumb of the right hand with the thumb of the left hand with all the fingers alternately. Add different combinations of syllables.

Exercise 6 — Hands in front of us, bent at the elbows. Connect the hands, keeping the height parallel to the floor. Add different combination of syllables.

Exercise 7 - Hands in front of us, bent at the elbows, in a position parallel to the body. We finger over like “claws”. Add tongue twisters. (Near an ear, a nearer ear, a nearly eerie ear!”)

Exercise 8 - Hands in front of us, bent at the elbows, with crossed wrists. Working with the palms, like wings of a bird, raise your hands up, then lower down. Add different combinations of syllables.



**Figure 4-** Workshop: *Speech Teaching at the University of Puppet Theater*, with Viktoria Bogdanova. 3<sup>rd</sup> PRO-VOCATION, 2019, UDESC. Photo: Jerusa Mary.

The exercises are aimed at combining words and gestures, coordinating words and movements; training the vocal skills of the puppeteer to overcome acoustic and physiologically disadvantageous for breathing and phonation body positions; the expansion of the sound range which prepares the connection of the voice of the actor with the eurhythmies of the puppet.

As mentioned above, screens and masks are a physical obstacle to the speech of the actor puppeteer. Therefore, you need to work on breathing, diction, voice, as well as articulation, both with your own and with the articulation of the puppet, while at the same time doing the exercises yourself and translating through the instrument-puppet.

For example, opening the jaw through the thumb. In this exercise the other hand can be used. Hand can be transformed into the puppet image. And then eyes-buttons appear with different size and color. We fix the gaze of the hand. It is not me who looks, but the hand. That is, the object is outside of me. I do not look,

listen, talk, send a voice... It is impossible without imagination to take out from your own life everything that you are experiencing at this moment, in your hand, like in a puppet model.

Articulation. How should the mouth be opened? In the course the paper goes from which the plane masks are made, having a mouth that can be opened. The articulation of the puppet is being worked out, which means that it is not a “detailed” opening of the “mouth” for each syllable, but only for the accented one. Exercising is useful before getting the role text. First, monosyllabic verses are used, where attention is fixed on each word, then lines, where one accented word, then, complicating the exercise, it is necessary to find an even longer period in the speech tact, to build it without articulating “hassle” of the puppet’s speech apparatus. Each vowel models are defined and tested with the help of various parts: boxes, rubber bands, as well as planar masks are used. Articulation can be worked through both the arm and the object that can “speak” (pots, inverted teapots with a rubber band on the lid, wallets, spectacle cases, etc.). The sound is traditionally built up vertically, and suddenly, as a violation of the norms, it becomes flat, performing a kind of artistic task, introducing something special into the puppet’s speech, not forgetting the flight of the voice.

So, at the first stage of mastering the puppet, we connect the sound and the word. Work on puppet voicing can include etudes where students pronounce the character’s inner thoughts out loud. This will lead you away from meaningless sayings to justifiable pronunciation of the text, allowing to act through the puppet, easily giving birth to inner speech.

Next stage. Man talks to a puppet. This is further developed as a dialogue using different parts of the voice range, as if they were two beings: me as an actor and a puppet. It is possible to use internal additional mechanical devices (eyelets, little cartridges), which are inserted into the fingers, and then the puppet obtains facial expressions. With such detailed work on the “seamy side” of the face, it becomes even more interesting to develop the possibilities

of changing the articulation expression of the mask of the puppet.

In addition, students are assigned to draw profile masks. One has to “hide” behind the mask. A prerequisite is that the mask should have a simple moving part (at the choice of the student: lips, eyelashes, etc.) that would wake the imagination. For example, what voice can there be with such a look? What is the speech characteristic of a mask with such a jaw? How does the character of a mask with such and such lips, etc., appear through a voice? Immediately someone else from the students takes the same mask, and we understand that it can be interpreted otherwise. Consequently, these masks work for a long time independently (in a monologue) on proverbs and simple texts, and then are connected in a dialogue by two students. And work with partners begins. The dialogue between two masks may be performed by one student, it would enable to work out voice and speech transformation, from one character to another, mastering voice-speech transformation skills which is in demand in the modern theater.

Of course, these are the tasks for more than one semester, and in parallel with them another work is being done on the technique of speech, which is planned by the program of studying this subject.

The value of a specific speech training for a puppeteer student is expressed in the fact that he disciplines courses: “The Artist of the Puppet Theater” - “Performing Arts” and “Scenic Speech”. This training not only helps students learn the basics of the birth of a word through a puppet, combining speech and eurhythmies of a puppet, but also contributes to the mastery of the skills of a puppet artist, obtained in the lessons on “Puppet Actor Skill”.



## REFERENCES

- KIRILLOVA, E.I.; LATYSHEVA, N.A. **Scenic speech in the puppet theater.** St. Petersburg: Publishing House of the St. Petersburg State Academy of Theatrical Art, 2009. 160 p.
- KOROLEV, M.M. **The Art of Puppet Theater: Fundamentals of Theory.** Leningrad: Art. Leningrad branch, 1973. 108 p.

# Encenação e dramaturgia: o teatro de figura na encruzilhada dos caminhos

Didier Plassard

Université Paul Valéry Montpellier 3 (França)

Tradução: Paulo Balardim <sup>1</sup>



**Figuras 1 e 2** - Espetáculo *Petites âmes*. Encenação: Paulo Duarte (França). Companhia Mecanika.

---

<sup>1</sup> Professor do curso de Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Teatro (CEART/UDESC).

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019361>

**Resumo:** O presente artigo discorre sobre o teatro de bonecos contemporâneo e suas especificidades, elencando algumas de suas características, partindo de exemplos de espetáculos atuais. Para tanto, apresenta três possibilidades de leitura da encenação como dispositivo: interpretativo, ao dar ênfase ao repertório clássico; criativo, ao centrar-se na originalidade de leitura da obra; e de aparição, ao relevar questões concernentes à presença na cena.

**Palavras-chave:** Encenação. Dramaturgia. Teatro de figuras. Contemporaneidade.

**Abstract:** This article discusses the contemporary puppet theater and its specificities, listing some of its characteristics, starting from examples of current shows. Therefore, it presents three possibilities of reading the staging as a device: interpretative, emphasizing the classical repertoire; creative, focusing on the originality of reading the work; and of apparition, by revealing questions concerning the presence on the scene.

**Keywords:** Staging. Dramaturgy. Theater of figures. Contemporaneity.

Há duas maneiras de pensar: ou aceitar as ideias e associações de ideias como elas são, ou entrar, por conta própria, em novas associações e, o que é mais raro, em dissociações originais de ideias. A inteligência capaz de tais esforços é, mais ou menos, de acordo com o grau e de acordo com a abundância e variedade de seus outros dons, uma inteligência criativa. É uma questão de imaginar novas relações entre velhas ideias, imagens antigas ou de separar velhas ideias, velhas imagens unidas pela tradição, de considerá-las uma a uma, até lhes casarem novamente e ordenar uma infinidade de novos casais que uma nova operação desunirá novamente, até a formação sempre equívoca e frágil de novos vínculos. (GOURMONT, 1900, p.71)

Partirei de um postulado: a história do teatro de bonecos, do meu ponto de vista, não é separável da do teatro de atores. Estes dois ramos das artes do espetáculo puderam por vezes afastar-se um do outro, puderam desenvolver ramificações autônomas, mas mesmo nesses momentos de distância mútua as relações continuavam a estabelecer-se entre eles. É, portanto, como propõe Giovanni Marrotti (2002), dentro do “sistema teatral” que constitui o conjunto das artes da cena em uma sociedade e um determinado momento artístico que eu me proponho a refletir, aqui, sobre o lugar da encenação no teatro de bonecos contemporâneo.

Durante o Século de Ouro na Espanha, por exemplo, as representações dadas com bonecos, aquelas conhecidas como *Máquina Real*, usam do mesmo repertório do teatro dos atores: são, além disso, os mesmos artistas que apresentam esses espetáculos, às vezes como atores, às vezes como bonequeiros, contornando por esta última escolha as proibições religiosas que proscrevem aos atores, em certos períodos do ano, de subir ao palco (CORNEJO, 2017).

Na França, nos teatros das feiras parisienses dos séculos XVII e XVIII, é também para contornar as proibições que os artistas se voltaram para os bonecos: esses regulamentos não são religiosos, mas econômicos, porque vêm do monopólio que a *Comédie Fran-*

*çaise* quer preservar, pelo privilégio real, sobre o teatro falado, e que periodicamente obriga os atores a recorrerem a vários estratagemas: peças com cartazes cujas palavras são lidas em voz alta pelo público, ou peças para bonecos.

Mesmo no século XIX, quando o teatro de bonecos experimentou um grande desenvolvimento na Europa, especialmente na multiplicação de suas formas regionais, a atenção privilegiada que os historiadores geralmente prestam aos seus repertórios específicos, os de *Guignol*, *Kasperl*, os bonecos de *Liège* ou os *pupi* sicilianos, não deve nos fazer esquecer o lugar ocupado pelas grandes formas teatrais populares, principalmente os melodramas e as *féeries*<sup>2</sup>, nos programas de companhias itinerantes e até nos teatros de bonecos instalados nas cidades. Suas apresentações permitiam divulgar o repertório do teatro de atores para plateias que, por razões geográficas ou econômicas, não tinham a oportunidade de acessar os grandes palcos. Essas companhias itinerantes, além disso, podiam apresentar indiferentemente as mesmas peças em bonecos ou em teatro de atores, de acordo com as cidades por onde passavam e segundo o gosto do público.

### **Proximidade crescente**

O século XX, que gradativamente vê a extinção desses espetáculos populares, leva certamente a uma nova diferenciação entre teatro de bonecos e teatro de atores. Concentrando-se massivamente sobre o teatro para o público jovem durante uma grande parte deste século, os bonequeiros conquistam uma nova identidade e legitimidade que irão permitir o reconhecimento institucional e o apoio público de sua arte. Mas se os repertórios do teatro de atores e do teatro de bonecos se afastam um do outro, os modos

---

<sup>2</sup> Peça de teatro onde figuram fadas, demônios e feiticeiros. Fonte: <https://www.le-dictionnaire.com/definition/féerie>. (N.T)

de produção, as políticas de formação e até mesmo a definição de ofícios, contrariamente, os aproximam<sup>3</sup>.

No espaço de duas ou três gerações, transformações radicais acontecem. Empresas familiares dão lugar a companhias baseadas em afinidades artísticas. Uma economia privada, muitas vezes muito modesta, é substituída por um subsídio público em escalas variadas, dependendo do nível de institucionalização: muito alta nos teatros do Estado do bloco comunista, muito menos para as companhias independentes da Europa Ocidental, por exemplo. As apresentações não são mais realizadas em praças públicas, em lojas sumariamente organizadas, em pequenas salas sem conforto, ou em barracas de feiras, mas em palcos equipados, os mesmos do teatro dos atores. Aos modos de transmissão tradicional, à aprendizagem familiar ou à relação do mestre com o discípulo, segue a formação profissional oferecida para atores pelas escolas de arte dramática, academias de arte e universidades.

Com exceção da escolha dos instrumentos, hoje, poucas coisas distinguem o teatro de bonecos e o teatro de atores. Por favorecerem a manipulação à vista, os bonequeiros tornaram-se atores. E, simetricamente, porque as artes dos bonecos<sup>4</sup> são um reservatório de linguagens artísticas e imaginárias, o teatro de atores toma emprestado de suas técnicas para suas próprias produções.

É no interior deste sistema, parece-me, que a questão da enenação deve ser posta. Desde que o teatro de bonecos, em seus atuais modos de funcionamento, está se aproximando cada vez mais do teatro de atores, em que medida ele integrou em sua própria prática o que constitui a maior mutação artística deste último durante a segunda metade do século XX: a generalização e a institucionali-

---

<sup>3</sup> A profissão do “ator-bonequeiro” é como uma especialidade do ofício do ator, conforme definida na França pelo Ministério da Cultura desde 2015.

<sup>4</sup> Utilizamos “artes dos bonecos” como tradução do original “arts de la marionnette”, num sentido de pluralidade de linguagens. A expressão seria equivalente ao que designamos como teatro de animação. (N.T)

zação do moderno regime de encenação, tal como foi inventado nas últimas décadas do século XIX?

Dito de outro modo, se podemos afirmar que o teatro de bonecos se assemelha hoje a um irmão do teatro dos atores em termos de seu funcionamento econômico e institucional (um irmãozinho, com certeza, e muito menos bem-dotado, mas mesmo assim um irmão), pode-se dizer o mesmo sobre o plano artístico?

Para examinar essa questão, é preciso primeiro concordar sobre o que significa esse regime moderno de encenação que mencionei há pouco, pois toda produção teatral, é claro, repousa sobre uma forma de encenação, ou seja, de organização da representação. Mas essa organização pode ser suportada de maneiras muito diferentes. A função do encenador pode ser assumida por um dos atores envolvidos na representação - o mais antigo, como antigamente acontecia na *Comédie Française*, ou, ainda, o líder do grupo. Pode ser alguém que não é um dos atores, como o *maître des recors*<sup>5</sup> dos mistérios medievais. Ou pode ser o autor, como alguns fizeram na era romântica, tal como Victor Hugo. Pode ainda ser o coletivo de atores, como a companhia belga *TG Stan* pratica. Finalmente, o arranjo da ação cênica pode ser derivado simplesmente da hierarquia de papéis, como em alguns teatros tradicionais da Ásia, nos quais cada intérprete conhece perfeitamente sua partitura e seu lugar na representação.

### **Nascimento da encenação moderna**

Existem vários esquemas de encenação. Os primeiros sinais do regime moderno, como os historiadores estão agora considerando, começam a aparecer no teatro europeu no final do século XVIII, quando uma nova exigência se impõe progressivamente às cenas: a de uma organização visual da representação, mais coerente e mais

---

<sup>5</sup> Por não encontrar correspondência em português, mantivemos a expressão em francês. (N.T)

verossimilhante ao mesmo tempo. Mas é realmente no último terço do século XIX que a ideia de encenação e a função do encenador tomam os contornos que conhecemos hoje, em alguns grupos e alguns teatros da Alemanha, da França e da Rússia. Essa evolução, para resumir brevemente, é caracterizada por um duplo processo de homogeneização e singularização das produções teatrais.

A homogeneização vem da concentração de poderes nas mãos do encenador. Ele não é mais o regente responsável por garantir a condução adequada dos ensaios, a montagem dos cenários, a disponibilidade dos adereços, mas aquele que reúne uma equipe artística em função de um projeto. Para ganhar uma autonomia completa na escolha deste projeto e dos meios à sua disposição, ele frequentemente também toma a direção administrativa do teatro, assim como fizeram Ludwig Chronegk com os *Meininger*, André Antoine, Jacques Copeau, Max Reinhardt, ou ele também se associa por contrato como Constantin Stanislavski fez com Vladimir Nemirovitch-Dantchenko. Nasce assim o modelo do encenador de teatro, um modelo que se imporá gradativamente na segunda metade do século XX, revertendo as relações hierárquicas instituídas entre a liderança administrativa e financeira (o que chamam de *Intendant* na Alemanha) e direção artística (o trabalho do *Regisseur*). Na França, por exemplo, essa reversão está inscrita na lei para grandes instituições teatrais financiadas pelo Estado: somente um artista (leia-se: um encenador) pode ser indicado para sua direção.

O segundo processo é o da singularização de cada produção teatral. No século XIX, as diferentes produções de uma peça, em um teatro, retomaram os mesmos cenários, os mesmos figurinos, os mesmos jogos de cena por décadas, graças aos livretos de encenação onde todos esses detalhes foram registrados. E a edição desses livretos, pelos grandes sucessos das cenas parisienses, permitiu que os teatros das províncias e até do exterior reproduzissem as produções de origem. Na mente dos homens de teatro daquela época, existia apenas uma possível encenação para uma peça, então essas



“instruções” para a realização cênica de uma nova obra eram particularmente procuradas.

O regime moderno de encenação, ao contrário, é definido pelo fato de que cada produção teatral de uma peça constitui uma obra singular. Primeiramente, porque se realiza para ela novos cenários e novos figurinos, em vez de usar aqueles que se encontram nas lojas. Em segundo lugar, quando a peça já foi levada ao palco, mesmo que seja no mesmo teatro, a nova produção enfatiza sua distância em relação a suas antecessoras. A encenação torna-se assim, como definirá Antoine Vitez, “uma arte de variação”. Até mesmo diretores como Ingmar Bergman, com *La Sonate des spectres*, de Strindberg, ou Giorgio Strehler, com *Arlequim servidor de dois amos*, de Goldoni, podem ser vistos explorando novas maneiras de montar a mesma peça ao longo de suas carreiras.

Este processo de singularização de cada produção é tão importante que o encenador moderno, deixando seu primeiro *status* de artesão da cena, tem gradualmente se apresentado como artista, um portador de escolhas pessoais, de um imaginário ou um estilo que, da produção à produção, produz uma assinatura reconhecível. Desde o romantismo, é a originalidade de sua obra que dá legitimidade ao artista. Autor do espetáculo, com a necessidade de fixar sua assinatura abaixo do mesmo, ele entra em concorrência com o autor da peça. Roger Planchon (1977) afirmou: só se pode ser diretor de clássicos<sup>6</sup>. São os textos já conhecidos do público, já lidos, já vistos no palco, que melhor destacam a originalidade do encenador. Os textos contemporâneos, por outro lado, criam uma situação de rivalidade, já que dois artistas reivindicam simultaneamente a paternidade da obra, sem que o público consiga desvendar a parte da invenção de um e do outro (PLASSARD, 2014).

---

<sup>6</sup> “A encenação de uma obra contemporânea não é presente, enquanto que a encenação de um ‘clássico’ se vê: podemos medir a originalidade de um trabalho.” (PLANCHON, 1977, p. 53)

### **Funções da encenação (1): um dispositivo de interpretação**

Depois de ter rapidamente esboçado os processos pelos quais o moderno regime de encenação foi gradualmente estabelecido, eu gostaria agora de definir algumas de suas grandes orientações a fim de examinar se elas encontram seu equivalente no teatro de bonecos contemporâneo.

A primeira dessas orientações está relacionada à dimensão educacional do teatro, envolvendo uma relação privilegiada com a cultura e com as obras do passado. A institucionalização do moderno regime de encenação, especialmente após a Segunda Guerra Mundial, foi impulsionada pelo desenvolvimento do financiamento público dos teatros: uma política de subsídio do Estado e das comunidades que implicava, em contrapartida, que as equipes artísticas consagassem à representação dos textos do repertório clássico um lugar de destaque, um fenômeno sem paralelo na história do teatro moderno no Ocidente.

Essa ênfase no repertório clássico, que oferece ao encenador o terreno ideal para destacar a originalidade de sua obra, conduz o moderno regime de encenação a ser definido como um dispositivo de interpretação. A representação teatral, de fato, não é simplesmente colocar em imagens o texto tal como nos é apresentado pela instituição escolar ou tal como a lemos espontaneamente. Como afirma Patrice Pavis (2007, p. 291), a encenação não é uma execução do texto, mas sua descoberta - ou, mais exatamente, sua redescoberta. Essa poética do desvio em relação às leituras comumente aceitas vai até o risco assumido do contrasenso. Já em 1929, Gaston Baty, trazendo à cena *O doente imaginário*, de Molière, escolhe fazer do personagem *Argan* uma pessoa realmente doente que sofria por ser tomado como um dissimulador.



**Figura 3** - Didier Plassard e Philippe Choulet. Conferência: *A encenação e a dramaturgia, o teatro de figuras no cruzamento dos caminhos*. 3º PRO-VOCAÇÃO, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary.

Seria fácil multiplicar os exemplos desses deslocamentos. Louis Jovet, em 1951, fez de *Tartufo* não mais um hipócrita, mas um cristão sincero, dividido entre sua fé religiosa e seus apetites sexuais. Antoine Vitez, em 1978, desempenhou o mesmo papel de Tartufo não por um ator maduro, feio e barrigudo, como é mostrado geralmente, mas por Richard Fontana, ator jovem e sedutor do cinema. Nas décadas de 1960 e 1970, essa dimensão crítica da encenação, desconstruindo as interpretações esperadas e apresentando um comentário da obra ao invés da própria obra, generaliza-se. Acima de tudo, baseia-se em diferentes sistemas interpretativos globalizantes: a psicanálise e a crítica marxista, por exemplo. Se essas leituras ideológicas estão em grande parte abandonadas hoje, o princípio de Antoine Vitez, “não devemos mostrar o que é dito” porque “é a diferença que é interessante” (VITEZ, 1991, p.184) é sempre respeitado: o regime moderno de encenação continua dominado pela recusa em manter uma relação de obviedade com o texto. Cada elemento da encenação, pela distância que estabelece com o

que é narrado, constrói um comentário mais ou menos explícito. Assim, a encenação é, especialmente para o repertório antigo, uma forma de testar o texto, a verificação dos significados que ele pode conter para nós, hoje.

É aí que entra o conceito de dramaturgia: não no sentido antigo do termo, o da escrita de um texto (que pode ser estendido hoje à composição de um espetáculo, já que estamos falando de dramaturgia visual ou dramaturgia sonora), mas em seu sentido moderno, a de uma “dramaturgia de produção”, como Brecht iniciou em sua prática no *Berliner Ensemble*, e como ele foi sistematizado na década de 1970 por Peter Stein, no *Schaubühne*. Nesse sentido moderno, a dramaturgia não é a maneira como uma história é contada, com palavras, corpos, objetos, luzes, sons, etc. É a maneira como produzimos significado e emoção através da relação que é estabelecida entre a história contada e os meios usados para contá-la. É, se quisermos, uma escrita em um segundo nível, feita de relações analógicas (metáforas, metonímias, alegorias, oximoros, etc.) entre o que é dito ou narrado e o que é mostrado.

Essa dimensão também está presente no teatro de bonecos contemporâneo, pois não se limita a apenas colocar o texto teatral em imagens. Para ilustrar este ponto, vou dar dois exemplos nas produções do *Théâtre du Fust*. O primeiro é *Un Cid*, apresentado em 1996, uma adaptação do *Cid*, de Pierre Corneille, para o qual Émilie Valantin produz bonecos de varas moldados no gelo: uma decisão que a encenadora justifica primeiramente pelo seu desejo de evitar que o espetáculo fosse recebido como uma paródia<sup>7</sup>. Além da beleza cristalina das figuras que efetivamente afastam o perigo de uma redução cômica, esta escolha encontra também sua origem no fato de que Corneille, seguindo os códigos da poética barroca, usa a metáfora de gelo para significar a velhice. Assim, Don Diego, o

---

<sup>7</sup> Ver a reportagem televisiva apresentando este espetáculo: <https://cie-emilievalantin.fr/spectacle/un-cid/>

pai de Rodrigue, lamenta ter “um corpo todo de gelo” (I, 4) que o impede de se vingar ele mesmo da afronta que sofreu. Mas a escolha desse material incomum também sugere diferentes associações de ideias: sua beleza fria torna-se a de um texto em si mesmo velho de vários séculos, transformado em um clássico da escola que conserva seu brilho. E quando, na medida em que os bonecos começam a derreter, perdendo por sua vez um membro ou uma cabeça, são os caprichos do encontro entre o “gelo” da antiga tragédia e o calor do momento presente que podemos ver assim simbolizados.

O segundo exemplo é o de *As artimanhas de Scapino*, em 2006. Apenas Scapino é interpretado por um ator, Jean Sclavis: todos os outros personagens da comédia de Molière<sup>8</sup> são bonecos, tomados um após o outro de sacos dispostos na cena. Este jogo com os sacos, claro, ajuda a definir o cenário (o porto de Nápoles onde se desenrola a ação), e especialmente anuncia a célebre cena durante a qual Scapino, para se vingar de seu mestre Géronte, o convence a esconder-se em um saco e depois o roda a golpes de vara, fazendo-o acreditar que ambos são atacados por “espadachins” (III, 2). A divisão de papéis entre o ator e os bonecos, entretanto, destaca o caráter manipulador do “enganoso” Scapino (Jean Sclavis também carrega esta palavra escrita em grandes letras brancas nas suas costas), que, através de suas astúcias, faz o que ele quer com os outros personagens. É, de alguma forma, uma representação emblemática do princípio do servo “mestre do jogo”, este *servus ludifcator* desenvolvido pela comédia Latina e abundantemente retomado no teatro europeu dos séculos 17 e 18<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> O texto é adaptado por Jean Sclavis, sob o título de *Les Fourberies de Scapin*, ou *Un Scapin manipulateur*.

<sup>9</sup> C.f. CANDIARD, Céline. *Les Maîtres du jeu. Le servus ludifcator dans la comédie romaine antique et le valet vedette dans la comédie en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, thèse de doctorat en Théâtre et arts du spectacle, Université Paris III Sorbonne nouvelle, 2010.

Vemos facilmente, através destes dois exemplos, como as técnicas específicas do teatro de bonecos (a construção das figuras, a relação do manipulador com os bonecos) podem ser aproveitadas a serviço de escolhas dramatúrgicas, no sentido moderno dessa palavra. Emoções e significados são bem construídos pela relação da fábula contada e do dispositivo cênico: seja sobre o modo de associação livre proposto ao devaneio do espectador, pelos prolongamentos imaginários assim sugeridas (*Un Cid*); seja sobre o comentário explícito, pela construção de uma imagem reveladora da estrutura da obra (*As artimanhas de Scapino*).

### **Funções da encenação (2): um dispositivo de criação**

Uma segunda função do regime moderno da encenação é para constituir um dispositivo de criação. Por ter se emancipado da tutela do autor dramático, o encenador assume, desde a década de 1970, o papel de um demiurgo, um criador de mundo: a força da evidência dos primeiros espetáculos de Robert Wilson ou do ciclo do Teatro da Morte, de Tadeusz Kantor, testemunha o que se sonha de um teatro assinado por um único nome; foi realizado tal como formulado por Edward Gordon Craig ou Antonin Artaud. Mas o mundo imaginário que toma espessura e consistência no palco não é necessariamente cortado da realidade em que vivemos: funciona, como Michel Foucault observou, à maneira da heterotopia, isto é, “tipos de utopias efetivamente realizadas nas quais [...] todos os outros locais reais que podemos encontrar no interior da cultura são representados, contestados e invertidos” (FOUCAULT, 2001, p.1574).

A visão assim proposta, de fato, toma toda sua força teatral apenas por se dirigir para um público e por sua relação com a experiência deste último, o universo físico e psíquico no qual ele vive quotidianamente. A representação teatral produz, assim, num tempo e num espaço limitado, um rearranjo imaginário do mundo o qual

necessitamos para habitá-lo (“O homem habita poeticamente”<sup>10</sup>, disse Hölderlin em um longo comentário de Heidegger<sup>11</sup>) e para tentar transformá-lo.

Por ser amplamente baseado em uma linguagem visual, o teatro de bonecos contemporâneo funciona muito frequentemente como um dispositivo de criação. O Simbolismo e as vanguardas da primeira metade do século XX, pelo peso das utopias com as quais eles investiram este ramo das artes performáticas - até lhe dar a missão de um laboratório de experimentação do teatro que viria - influenciou duradouramente a evolução desta arte que, em um número muito grande de bonequeiros contemporâneos, faz da cena o lugar de aparição de um universo singular. Essa função tende ainda hoje, com resultados mais ou menos convincentes, a desempenhar um papel mais importante do que a interpretação de um texto pré-existente.

Mais uma vez, porém, é preciso desconfiar das tentações da simples produção de imagens, o que nos remete à questão da dramaturgia: a escolha dos meios com os quais contamos uma história. Para alcançar sua plena eficácia teatral, a imaginação não pode se limitar à criação de um imaginário que, pela escolha de suas formas, de suas proporções, de seus materiais, de seus modos de animação, não nos diria nada sobre o mundo no qual vivemos. O espetáculo deve jogar na dimensão heterotópica que, ao mesmo tempo, nos permite reconhecer nossa experiência e desfrutar de sua transformação imaginária, da reorganização de seus componentes em um poema cênico.

---

<sup>10</sup> Esta citação foi tomada emprestada de um poema tardio (*vraisemblablement* de 1807-1808), [*Ins liebliche Bläue...*] (“Dans un azur délicieux...”), que conhecemos por meio de uma cópia retranscrita por um amigo de Hölderlin, Wilhelm Waiblinger, em seu romance *Phaeton* (1823). Ver Friedrich Hölderlin, *Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 2000, p. 411-413.

<sup>11</sup> C.f. Martin Heidegger, “...l’homme habite en poète...”, **Essais et conférences**, trad. A Préau, Paris, Gallimard, 1958, p. 224-245.

Tomemos, por exemplo, uma cena de uma das produções do artista que, sem dúvida, mais contribuiu na França para a transformação do teatro de bonecos em um dispositivo de criação: Philippe Genty. Em *La fin des terres* (2013), assistimos ao encontro amoroso de um homem e uma mulher que, tendendo a afastarem-se um do outro, encontram em uma mala dois bonecos que portam suas efígies. Depois de uma rápida substituição que os transformam em dois gigantes, estes duplos carregam a materialização dos fantasmas dos protagonistas: transformam-se em crianças que descobrindo a diferença sexual, adolescentes empurrados um em direção ao outro por seus amigos, adultos expressando cruamente seus desejos. Cada uma dessas figuras é manipulada por um grupo de bonequeiros do mesmo sexo que faz o trabalho do coro, masculino ou feminino, acompanhando os protagonistas, incentivando-os, acalentando-os ou reconfortando-os, enquanto que outras metamorfoses fazem surgir um pênis com cabeça de cobra, um par de tesouras agindo como pernas, uma cabeça de porco enxertada no homem, um par de nádegas substituindo o rosto da mulher, e assim por diante. Se o vocabulário simbólico for convencionado, a circulação de identidades entre ator e figura, a confusão das idades no comportamento dos protagonistas, a reversibilidade das posições entre o vivo e o artificial, e especialmente a extrema rapidez de todas essas mudanças fazem dessa cena um redemoinho de imagens e emoções em que podemos reconhecer a mesma desordem do desejo e a série de seus brilhos, entre montagem e desmontagem de clichês, ao mesmo tempo em que percebemos os rangidos cômicos ou grotescos.

Em uma cena de *Impermanence* (2011), Élise Vigneron também experimenta com o gelo: moldado nesse material, um par de pés manipulados com a ajuda de varas move-se lentamente em uma fina camada de um espelho de água. O par de pés resta alguns instantes sobre uma chapa de metal quente, e meio derretido, deixa sair um pouco de vapor e depois desliza na água da pequena lagoa. Outros pares de pés, de adultos e de crianças, vêm gradualmente se juntar a



ele. O contraste do brilho luminoso dos pés de gelo com a escuridão que os cerca, assim como o do movimento lento e a suavidade dos acordes musicais que os acompanham com os temas do sofrimento e do desaparecimento sugeridos, dão a esta imagem cênica, ao mesmo tempo que uma grande beleza, uma real força dramática, evocadora de dramas íntimos ou mesmo de genocídios. Aqui, a encenação brinca com a nossa experiência dos materiais, das sensações do frio e do calor, construindo uma alegoria das dificuldades ou das mortes coletivas que faz com que cada espectador prolongue livremente, de acordo com sua própria sensibilidade. Se funciona bem no modo de heterotopia, usando efeitos de reconhecimento e efeitos de estranheza, o rearranjo do imaginário que surge da representação teatral nos obriga a olhá-lo com um novo olhar, próximo ao da criança: um olhar que, ainda ignorante das leis de funcionamento do mundo, busca, portanto, adivinhá-las.

### **Funções da encenação (3): um dispositivo de aparição**

Uma última dimensão do moderno regime de encenação sobre a qual eu gostaria de chamar atenção é aquela que forma o que chamarei de dispositivo da aparição. É uma dimensão que vemos se afirmar particularmente a partir dos anos 1980, isto é, desde que as artes do espetáculo, numa sociedade dominada pela reprodução técnica e pelas mídias, foram levadas a se redefinirem como artes do espetáculo vivo<sup>12</sup>, colocando a questão da presença cênica no centro de suas preocupações.

Nesta perspectiva, a representação teatral joga com a variedade de modos de presença e corporeidade, tornando a cena um espaço onde o surgimento do humano e os meios de representá-lo assumem um valor de evento. Usando corpos não-padronizados (muito grandes, muito finos, amputados, deficientes, etc.), misturando

---

<sup>12</sup> No original: “arts du spectacle vivant”. Mantivemos a tradução literal. (N.T)

atores com intérpretes treinados em dança, circo ou pessoas tiradas da vida cotidiana (por exemplo, os “especialistas do cotidiano” de Rimini Protokoll, ao brincarem com a presença física no palco junto com a presença virtual na tela, a encenação contemporânea implementa estratégias complexas onde o mesmo e o outro, o real e seu simulacro, o documento e a ficção, o presente e o ausente são simultaneamente convocados. Esse é, sem dúvida, uma das maiores questões da cena contemporânea: transformar o espaço teatral em um lugar de por à prova, de desconstrução de identidades e de alteridades. Um lugar, também, onde produzir uma imagem inclusiva da sociedade em oposição aos processos de exclusão que esta mesma sociedade organiza na realidade.

E essa é uma dimensão para a qual o teatro de bonecos contemporâneo aparece notavelmente bem equipado, pois se baseia em um princípio que permite precisamente brincar em diferentes níveis de presença: a manipulação à vista, deixando simultaneamente visível o ator-bonequeiro e o objeto manipulado. O papel da dramaturgia, nesse caso, consiste em produzir relações significantes no confronto entre esses dois corpos, o corpo vivo e o corpo-objeto, em suas relações mútuas e no próprio gesto da animação. Eu darei aqui novamente dois exemplos de tal tratamento, implorando que vocês me desculpem por trazê-los novamente da cena francesa.

Em *Les nouvelles des vieilles*, de Julika Mayer (2001), o hiper-realismo do boneco faz eco à fonte documental usada no fundo sonoro: entrevistas com mulheres idosas que contam suas vidas. Sob esses dois aspectos, a encenação introduz no palco uma proximidade incomum com a realidade, seja reproduzindo-a identicamente (a escultura hiper-realista), seja capturando material sonoro (as gravações). Mas a escolha de um tamanho pequeno para o boneco, sem impedir a desordem nascida de sua semelhança com o vivo, também transforma essa velha senhora em uma garotinha. O boneco torna-se assim um objeto fantasmático, a materialização do retorno ao estado de infância de pessoas muito idosas e o apoio de

um jogo em que o adulto retorna à situação da criança diante de sua avó: é o bonequeiro agora adulto que agora pode senta-la sobre seus joelhos ou ajudá-la a se levantar quando ela está no chão.

*Petites âmes*, de Paulo Duarte (2008), é outro espetáculo relacionado à memória, pois “lida com o modo como a memória é feita<sup>13</sup>”. É uma forma curta, sem palavras, construída como um devaneio a partir da palavra “alminhas” (pequenas almas) que designa, no interior de Portugal, as pequenas capelas onde as pessoas vêm rezar pelo repouso dos mortos. Com discrição, quase furtivamente, diferentes níveis de presença se entrecruzam: o próprio boneco, silhueta branca, filiforme e quase abstrata; sua imagem filmada e transmitida com um atraso, como um holograma que a desdobra; os ex-votos de pés e mãos suspensas ao redor do palco, que ela tenta vestir, mas que são grandes demais para elas; finalmente, as mãos e os pés do bonequeiro, que podem ser vistos de tempos em tempos. O palco organiza, assim, uma série de presenças entre as quais se desenvolvem micro-situações dramáticas e micronarrativas: imagens de distanciamento da alma e do corpo, relações entre presença e memória, lembranças da primeira infância e da aprendizagem da caminhada, da brincadeira com sapatos de adulto, etc. Há aqui, também, a dramaturgia, porque é na tensão, comovente ou irrisória, entre esses diferentes modos de presença do humano que cada espectador constrói sua leitura do espetáculo.

A partir desses poucos exemplos, parece-me que podemos concluir que o teatro de bonecos conseguiu investir as três dimensões características do moderno regime de encenação. Nesse sentido também, aproxima-se cada vez mais hoje do teatro de atores e de seus modos de fazer: a reflexão dramatúrgica, como fundadora desse regime moderno e das poéticas cênicas contemporâneas, e encontra

---

<sup>13</sup> Paulo Duarte, texto de apresentação do espetáculo, disponível em: <http://mecanika.net/site/files/petitesames.pdf>

seu lugar. Podemos até dizer que as duas últimas dimensões evocadas, o dispositivo de criação e o dispositivo de aparição, encontram no palco dos bonecos um espaço particularmente favorável aos seus desenvolvimentos.

A principal questão que surge, na minha opinião, é a do dispositivo de interpretação, ainda muito raramente implementado com todas suas potencialidades em espetáculos de bonecos que se apoiam num texto de repertório. Frequentemente, testemunhamos a superposição do texto e sua colocação em imagens, sem que um verdadeiro trabalho dramático tenha sido realizado: emoções e significados nascem essencialmente da história contada, a cena produzindo apenas uma ilustração simples. Por falta de meios, é claro, porque no teatro de bonecos o tempo da construção muitas vezes limita o da reflexão e do trabalho à mesa. Mas também falta de formação, e é certamente aí que devemos nos concentrar agora, para que o teatro de bonecos esteja firmemente comprometido com o caminho da encenação moderna.

## REFERÊNCIAS

CANDIARD, Céline. **Les maîtres du jeu: le servus ludificator dans la comédie romaine antique et le valet vedette dans la comédie en France aux XVIIe et XVIIIe siècles.** Tese de doutorado em Teatro e Artes do Espetáculo. Université Paris III Sorbonne nouvelle, 2010.

CORNEJO, Francisco J. (dir.) **La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América.** Unima Federación España, 2017. Disponível em: [http://www.unima.es/?page\\_id=7123](http://www.unima.es/?page_id=7123)

FOUCAULT, Michel. Des espaces autres (1967, primeira publicação: 1984). **Dits et écrits**, vol. II (1976-1988). Paris, Galimard, 2001.

GOURMONT, Rémy de. **La Culture des idées**. Paris: Mercure de France, 1900.

HEIDEGGER, Martin Heidegger. **Essais et conférences**, Tradução de A. Préau. Paris: Gallimard, 1958.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Gedichte**. Stuttgart: Reclam, 2000. P. 411-413.

MAROTTI, Giovanni Marotti. **Attori e barache: Il Fornaretto nel sistema teatrale**. Turin: Seb27, 2002.

PAVIS, Patrice. **La Mise en scène contemporaine: Origines, tendances, perspectives**. Paris: Armand Colin, 2007.

PLANCHON, Roger. In: Lecture des classiques: entretien avec Jean-François Halté et Charles Tordjman. **Pratiques: linguistique, littérature, didactique**, Lorraine, juillet 1977, ed. 15-16, p. 34-61.

PLASSARD, Didier. **L'auteur et le metteur en scène: aperçus d'un combat**. SFLGC, Bibliothèque comparatiste, 2014. Disponível em: <http://sflgc.org/bibliotheque/plassard-didier-lauteur-et-le-metteur-en-scene-aperçus-dun-combat/>

VITEZ, Antoine Vitez. **Le Théâtre des idées**. Paris: Gallimard, 1991.

# Mise en scène et dramaturgie: le théâtre de figure à la croisée des chemins

Didier Plassard

Université Paul Valéry Montpellier 3 (France)



**Figures 1 et 2** - Spectacle *Petites âmes*. Mise-en-scène: Paulo Duarte (France). Compagnie Mecanika. Photos: Nicolas Lelièvre.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019381>

**Résumé:** Cet article traite du théâtre de marionnettes contemporain et de ses spécificités, en énumérant certaines de ses caractéristiques, à partir d'exemples de spectacles en cours. Par conséquent, il présente trois possibilités pour lire la mise en scène comme un appareil: interprétatif, mettant l'accent sur le répertoire classique; créatif, en se concentrant sur l'originalité de la lecture de l'œuvre; et de l'apparition, en révélant des questions concernant la présence sur la scène.

**Mots-clés:** Mise en scène. Dramaturgie. Théâtre de figures. Contemporanéité.

**Abstract:** This article discusses the contemporary puppet theater and its specificities, listing some of its characteristics, starting from examples of current shows. Therefore, it presents three possibilities of reading the staging as a device: interpretative, emphasizing the classical repertoire; creative, focusing on the originality of reading the work; and of apparition, by revealing questions concerning the presence on the scene.

**Keywords:** Staging. Dramaturgy. Theater of figures. Contemporaneity.

Il y a deux manières de penser: ou accepter telles qu'elles sont en usage les idées et les associations d'idées, ou se livrer, pour son compte personnel, à de nouvelles associations et, ce qui est plus rare, à d'originales dissociations d'idées. L'intelligence capable de tels efforts est, plus ou moins, selon le degré, et selon l'abondance et la variété de ses autres dons, une intelligence créatrice. Il s'agit ou d'imaginer des rapports nouveaux entre les vieilles idées, les vieilles images, ou de séparer les vieilles idées, les vieilles images unies par la tradition, de les considérer une à une, quitte à les remarier et à ordonner une infinité de couples nouveaux qu'une nouvelle opération désunira encore, jusqu'à la formation toujours équivoque et fragile de nouveaux liens (GOURMONT, 1900, p.71).

Je partirai d'un postulat: l'histoire du théâtre de marionnettes, de mon point de vue, n'est pas séparable de celle du théâtre d'acteurs. Ces deux branches des arts de la scène ont pu parfois s'éloigner l'une de l'autre, elles ont pu développer des ramifications autonomes, mais même dans ces moments de prise de distance mutuelle des relations continuaient de s'établir entre elles. C'est donc, comme le propose Giovanni Marotti (2002), à l'intérieur du "système théâtral" que constituent l'ensemble des arts de la scène dans une société et un moment artistique donnés que je me propose de réfléchir ici à la place de la mise en scène dans le théâtre de marionnettes contemporain.

Pendant le Siècle d'or en Espagne, par exemple, les représentations données en marionnettes, celles qu'on désigne sous le nom de *Máquina Real*, usent du même répertoire que celui du théâtre d'acteurs: ce sont d'ailleurs les mêmes artistes qui présentent ces spectacles, tantôt comme acteurs, tantôt comme marionnettistes, contournant par ce dernier choix les interdits religieux qui proscrivent aux comédiens, à certaines périodes de l'année, de monter sur la scène (CORNEJO, 2017).

En France, dans les théâtres des foires parisiennes des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles, c'est aussi pour contourner des interdits que les artistes se tournent vers les marionnettes: ces réglementations ne sont pas



religieuses mais économiques, car elles viennent du monopole que la Comédie Française veut conserver, par privilège royal, sur le théâtre parlé, et qui oblige périodiquement les comédiens forains à recourir à divers stratagèmes: pièces à écriteaux dont les paroles sont lues à haute voix par le public, ou pièces pour marionnettes.

Même au 19<sup>e</sup> siècle, où le théâtre de marionnettes connaît un si grand développement en Europe, notamment dans la multiplication de ses formes régionales, l'attention privilégiée que les historiens portent généralement à leurs répertoires spécifiques, ceux de Guignol, de Kasperl, des marionnettes de Liège ou des pupi *siciliens*, ne doit pas nous faire oublier la place qu'occupaient les grandes formes théâtrales populaires, les mélodrames et les féeries tout particulièrement, dans les programmes des compagnies itinérantes et même des théâtres de marionnettes implantés dans les villes. Leurs représentations permettaient de diffuser le répertoire du théâtre d'acteurs auprès des publics qui, pour des raisons géographiques ou économiques, n'avaient pas la possibilité d'accéder aux grandes scènes. Ces compagnies itinérantes, d'ailleurs, pouvaient indifféremment présenter les mêmes pièces en marionnettes ou en théâtre d'acteurs, selon les villes où elles faisaient étape et le goût du public.

### Une proximité croissante

Le 20<sup>e</sup> siècle, qui voit progressivement s'éteindre ces spectacles populaires, conduit certes à une nouvelle différenciation entre théâtre de marionnettes et théâtre d'acteurs. En se recentrant massivement sur le théâtre pour le jeune public pendant une grande partie de ce siècle, les marionnettistes conquièrent une nouvelle identité et une nouvelle légitimité qui vont permettre la reconnaissance institutionnelle et le soutien public de leur art. Mais, si les répertoires du théâtre d'acteurs et du théâtre de marionnettes s'écartent alors l'un de l'autre, les modes de production, les politiques de formation et jusqu'à la définition des métiers les rapprochent au contraire<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> C'est comme une spécialité du métier de comédien, celle d' "acteur-marionnettiste",

En l'espace de deux ou trois générations, des transformations radicales s'opèrent. Les entreprises familiales laissent la place à des compagnies fondées sur l'affinité artistique. Une économie privée, souvent très modeste, se voit remplacée par un subventionnement public aux échelles variables selon le niveau d'institutionnalisation: très élevé dans les théâtres d'État du bloc communiste, beaucoup moins pour les compagnies indépendantes d'Europe de l'Ouest par exemple. Les représentations n'ont plus lieu sur les places publiques, dans des boutiques sommairement aménagées, de petites salles sans confort ou des baraques foraines, mais sur des scènes équipées, celles-là mêmes du théâtre d'acteurs. Aux modes de transmission traditionnels, l'apprentissage familial ou la relation de maître à disciple, fait suite la formation professionnelle qu'offrent, comme pour les comédiens, les écoles d'art dramatique, les académies artistiques, les universités.

Sauf le choix des instruments, peu de choses, finalement, distinguent aujourd'hui le théâtre de marionnettes et le théâtre d'acteurs. Parce qu'ils privilégient la manipulation à vue, les marionnettistes sont devenus des comédiens. Et symétriquement, parce que les arts de la marionnette sont un réservoir de langages artistiques et d'imaginaires, le théâtre d'acteurs emprunte leurs techniques pour ses propres productions.

C'est à l'intérieur de ce système, me semble-t-il, que la question de la mise-en-scène doit être posée. Puisque le théâtre de marionnettes, dans ses modes de fonctionnement actuels, se rapproche toujours plus du théâtre d'acteurs, dans quelle mesure a-t-il intégré dans sa propre pratique ce qui constitue la mutation artistique majeure de ce dernier pendant la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle: la généralisation et l'institutionnalisation du régime moderne de la mise en scène, tel que celui-ci s'était inventé dans les dernières décennies du 19<sup>e</sup> siècle?

Pour le dire autrement, si l'on peut affirmer que le théâtre de marionnettes ressemble aujourd'hui comme un frère au théâtre

---

que la profession est depuis 2015 définie en France par le Ministère de la Culture.

d'acteurs sur le plan de son fonctionnement économique et institutionnel (un petit frère, c'est certain, et beaucoup moins bien doté, mais un frère tout de même), peut-on en dire autant sur le plan artistique?

Pour examiner cette question, il faut d'abord s'entendre sur ce que signifie ce régime moderne de la mise en scène que j'évoquais il y a un instant. Car toute production théâtrale, bien évidemment, repose sur une forme de mise en scène, c'est à dire d'organisation de la représentation. Mais cette organisation peut être prise en charge de manières très différentes. La fonction de metteur en scène peut être assumée par l'un des acteurs engagés dans la représentation – le plus âgé, comme autrefois à la Comédie Française, ou bien le chef de troupe. Ce peut être quelqu'un qui n'est pas l'un des acteurs, comme le “maître des recors” des mystères médiévaux. Ou bien ce peut être l'auteur, comme certains, tel Victor Hugo, l'ont fait à l'époque romantique. Ce peut être encore le collectif des acteurs, comme le pratique la compagnie belge TG Stan. Enfin l'agencement de l'action scénique peut découler simplement de la hiérarchie des rôles, comme dans certains théâtres traditionnels d'Asie, chaque interprète connaissant parfaitement sa partition et sa place dans la représentation.

### **Naissance de la mise en scène moderne**

Il existe donc plusieurs régimes de la mise en scène. Les premiers signes du régime moderne, tel que l'envisagent aujourd'hui les historiens, commencent d'apparaître dans le théâtre européen à la fin du 18<sup>e</sup> siècle, lorsqu'une nouvelle exigence s'impose progressivement sur les scènes: celle d'une organisation visuelle de la représentation, plus cohérente et plus vraisemblable à la fois. Mais c'est vraiment dans le dernier tiers du 19<sup>e</sup> siècle que l'idée de mise en scène, et la fonction de metteur en scène, prennent les contours que nous connaissons aujourd'hui, dans quelques troupes et quelques théâtres d'Allemagne, de France, de Russie. Cette évolution, pour

la résumer brièvement, se caractérise par un double processus d'homogénéisation et de singularisation des productions théâtrales.

L'homogénéisation vient de la concentration des pouvoirs entre les mains du metteur en scène. Il n'est plus le régisseur chargé de veiller à la bonne tenue des répétitions, au montage des décors, à la disponibilité des accessoires, mais celui qui rassemble une équipe artistique en fonction d'un projet. Pour gagner une complète autonomie dans le choix de ce projet et les moyens mis à sa disposition, il prend souvent aussi la direction administrative du théâtre, comme le font Ludwig Chronegk avec les Meiningen, André Antoine, Jacques Copeau, Max Reinhardt, ou bien il s'y associe par contrat comme Constantin Stanislavski avec Vladimir Nemirovitch-Dantchenko. Naît ainsi le modèle du metteur en scène directeur de théâtre, un modèle qui s'imposera peu à peu dans la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, renversant les rapports hiérarchiques institués entre direction administrative et financière (ce qu'on appelle en Allemagne *Intendant*) et direction artistique (le travail du *Régisseur*). En France par exemple, ce retournement est inscrit dans la loi pour les grandes institutions théâtrales subventionnées par l'État: seul un artiste (entendre: un metteur en scène) peut être nommé à leur direction.

Le deuxième processus est celui de la singularisation de chaque production théâtrale. Au 19<sup>e</sup> siècle, les différentes productions d'une pièce, dans un théâtre, reprenaient les mêmes décors, les mêmes costumes, les mêmes jeux de scène pendant des décennies, grâce aux livrets de mise en scène où tous ces détails avaient été consignés. Et l'édition de ces livrets, pour les grands succès des scènes parisiennes, permettait aux théâtres de province et même de l'étranger de reproduire les productions d'origine. Dans l'esprit des hommes de théâtre de cette époque, il n'existait en effet qu'une seule mise en scène possible pour une pièce de théâtre, aussi ces "modes d'emploi" pour la réalisation scénique d'une œuvre nouvelle étaient-ils particulièrement recherchés.

Le régime moderne de la mise en scène, au contraire, se définit par le fait que chaque production théâtrale d'une pièce de théâtre constitue une œuvre singulière. D'abord parce qu'on réalise pour elle de nouveaux décors et de nouveaux costumes au lieu d'utiliser ceux qui sont conservés en magasin. Ensuite parce que, lorsque la pièce a déjà été portée à la scène, y compris dans le même théâtre, la nouvelle production souligne au contraire sa distance à l'égard des précédentes. La mise en scène devient ainsi, comme la définira Antoine Vitez, "un art de la variation". On voit même des metteurs en scène, comme Ingmar Bergman avec *La Sonate des spectres* de Strindberg, ou Giorgio Strehler avec *Arlequin serviteur de deux maîtres* de Goldoni, explorer pendant toute leur carrière de nouvelles façons de monter une même pièce.

Ce processus de singularisation de chaque production est d'autant plus important que le metteur en scène moderne, quittant son premier statut d'artisan du plateau, s'est progressivement revendiqué comme artiste, porteur de choix personnels, d'un imaginaire ou d'un style qui, décliné de production en production, devient une signature reconnaissable. Or, depuis le Romantisme, c'est l'originalité de son œuvre qui donne à l'artiste sa légitimité. Auteur du spectacle, placé dans la nécessité d'apposer sa signature au bas de celui-ci, il entre en concurrence avec l'auteur de la pièce. Roger Planchon (1977) l'affirmait: on ne peut être metteur en scène que sur des classiques<sup>2</sup>. Ce sont les textes déjà connus du public, déjà lus, déjà vus à la scène, qui mettent le mieux en valeur l'originalité du metteur en scène. Les textes contemporains, en revanche, créent une situation de rivalité, puisque deux artistes prétendent simultanément à la paternité de l'œuvre, sans que le public puisse démêler la part d'invention de l'un et de l'autre (PLASSARD, 2014).

---

<sup>2</sup> "La mise-en-scène d'une œuvre contemporaine n'est pas présente, alors que la mise en scène d'un 'classique' se voit: on peut mesurer l'originalité d'un travail" (PLANCHON, 1977, p. 53).

### Fonctions de la mise en scène (1): un dispositif d'interprétation

Après avoir rapidement esquissé les processus par lesquels s'est progressivement mis en place le régime moderne de la mise en scène, je voudrais maintenant définir quelques-unes de ses grandes orientations afin d'examiner si celles-ci trouvent leur équivalent dans le théâtre de marionnettes contemporain.

La première de ces orientations est liée à la dimension éducative du théâtre, impliquant un rapport privilégié à la culture et aux œuvres du passé. L'institutionnalisation du régime moderne de la mise en scène, en particulier après la Seconde Guerre mondiale, a été portée par le développement du financement public des théâtres: une politique de subventionnement par l'État et les collectivités qui impliquait, en contrepartie, que les équipes artistiques consacrent à la représentation des textes du répertoire classique une place de premier plan, phénomène sans équivalent dans l'histoire du théâtre moderne en Occident.

Cet accent porté sur le répertoire classique, qui offre justement au metteur en scène le terrain idéal pour mettre en valeur l'originalité de son travail, conduit le régime moderne de la mise en scène à se définir comme un dispositif d'interprétation. La représentation théâtrale, en effet, n'est pas la simple mise en images du texte tel que nous le présente l'institution scolaire ou tel que nous le lisons spontanément. Comme le dit Patrice Pavis (2007, p. 291), la mise en scène n'est pas une exécution du texte, mais sa découverte – ou, plus exactement, sa redécouverte. Cette poétique de l'écart par rapport aux lectures communément admises va jusqu'au risque assumé du contresens. Dès 1929, Gaston Baty, portant à la scène *Le Malade imaginaire* de Molière, choisit de faire d'Argan un véritable malade souffrant d'être pris pour un simulateur.



**Figure 3** - Didier Plassard et Philippe Choulet. Conférence *Mise en scène et dramaturgie: le théâtre de figure à la croisée des chemins*. 3<sup>ème</sup> PRO-VOCATION, 2019, UDESC. Photo: Jerusa Mary.

Il serait facile de multiplier les exemples de ces déplacements. Louis Jouvet, en 1951, fait de Tartuffe non plus un hypocrite mais un chrétien sincère, déchiré entre sa foi religieuse et ses appétits sexuels. Antoine Vitez, en 1978, fait jouer ce même rôle de Tartuffe non pas par un acteur d'âge mûr, laid et bedonnant, comme on le montre généralement, mais par Richard Fontana, jeune et séduisant acteur de cinéma. Dans les années 1960 et 1970, cette dimension critique de la mise en scène, déconstruisant les interprétations attendues et présentant un commentaire de l'œuvre en lieu et place de l'œuvre elle-même, se généralise. Surtout, elle prend appui sur différents systèmes interprétatifs globalisants: psychanalyse, critique marxiste par exemple. Si ces lectures idéologiques sont en grande partie abandonnées aujourd'hui, le principe d'Antoine Vitez, "il ne faut pas montrer ce qui est dit", car "c'est la différence qui est intéressante" (VITEZ, 1991, p.184) est toujours respecté: le régime moderne de la mise en scène reste dominé par le refus d'entretenir

un rapport d'évidence avec le texte. Chaque élément de la mise en scène, par la distance qu'il instaure avec ce qui est raconté, en construit un commentaire plus ou moins explicite. Ainsi la mise en scène est-elle, particulièrement pour le répertoire ancien, une forme de mise à l'épreuve du texte, la vérification des significations dont il peut se charger pour nous aujourd'hui.

C'est ici qu'intervient le concept de dramaturgie: non pas au sens ancien du terme, celui de l'écriture d'un texte (qu'on peut étendre aujourd'hui à la composition d'un spectacle, puisqu'on parle de dramaturgie visuelle ou de dramaturgie sonore), mais dans son sens moderne, celui d'une "dramaturgie de production" telle que Brecht en a initié la pratique au Berliner Ensemble, et telle qu'elle a été systématisée dans les années 1970, notamment par Peter Stein à la Schaubühne. Dans ce sens moderne, la dramaturgie n'est pas la façon dont on raconte une histoire, avec des mots, des corps, des objets, des lumières, du son, etc. C'est la façon dont on produit du sens et de l'émotion par la relation qui s'établit entre l'histoire racontée et les moyens utilisés pour la raconter. C'est, si l'on veut, une écriture au deuxième niveau, faite de relations analogiques (de métaphores, de métonymies, d'allégories, d'oxymores, etc.) entre ce qui est dit ou raconté et ce qui est montré.

Cette dimension est aussi présente dans le théâtre de marionnettes contemporain, dès lors qu'il ne se limite pas à seulement mettre en images le texte théâtral. Pour illustrer ce point, je prendrai deux exemples dans les productions du Théâtre du Fust. Le premier est *Un Cid* présenté en 1996, une adaptation du *Cid* de Pierre Corneille, pour lequel Émilie Valantin fait réaliser des marionnettes à tiges moulées dans la glace: une décision que la metteuse en scène justifie d'abord par son désir d'éviter que le spectacle ne soit reçu comme une parodie<sup>3</sup>. Outre la beauté cristalline des figures qui

---

<sup>3</sup> Voir le reportage télévisé présentant ce spectacle: <https://cie-emilievalantin.fr/spectacle/un-cid/>



effectivement éloigne le danger d'une réduction comique, ce choix trouve aussi son origine dans le fait que Corneille, suivant en cela les codes de la poésie baroque, utilise la métaphore de la glace pour signifier la vieillesse. Ainsi Don Diègue, père de Rodrigue, regrette-t-il d'avoir "un corps tout de glace" (I, 4) qui l'empêche de venger lui-même l'affront qu'il a subi. Mais le choix de ce matériau inhabituel suggère aussi différentes associations d'idées: sa froide beauté devient celle d'un texte lui-même vieux de plusieurs siècles, transformé en classique scolaire tout en conservant son éclat. Et lorsque, au fur et à mesure du spectacle, les marionnettes commencent de fondre, perdant à tour de rôle un membre ou une tête, ce sont les aléas de la rencontre entre la « glace » de l'ancienne tragi-comédie et la chaleur du moment présent qu'on peut voir ainsi symbolisés.

Le deuxième exemple est celui des *Fourberies de Scapin* en 2006. Seul Scapin y est joué par un comédien, Jean Sclavis: tous les autres personnages de la comédie de Molière<sup>4</sup> sont des marionnettes, extraites l'une après l'autre des sacs disposés sur la scène. Ce jeu avec les sacs, bien sûr, contribue à planter le décor (le port de Naples où se déroule l'action), et surtout il annonce la célèbre scène au cours de laquelle Scapin, pour se venger de son maître Géronte, le persuade de se cacher dans un sac puis le roue de coups de bâton en lui faisant croire qu'ils sont tous deux agressés par des "spadasins" (III, 2). Le partage des rôles entre l'acteur et les marionnettes, quant à lui, met en lumière le caractère manipulateur du "fourbe" Scapin (Jean Sclavis porte d'ailleurs ce mot inscrit en grandes lettres blanches sur son dos) qui, grâce à ses astuces, fait ce qu'il veut des autres personnages. C'est, d'une certaine manière, une représentation emblématique du principe du valet "maître du jeu", ce servus

<sup>4</sup> Le texte est adapté par Jean Sclavis, sous le titre *Les Fourberies de Scapin*, ou *Un Scapin manipulateur*.

*ludificator* développé par la comédie latine et abondamment repris dans le théâtre européen des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles.<sup>5</sup>

On voit aisément, à travers ces deux exemples, comment des techniques propres au théâtre de marionnettes (la construction des figures, la relation marionnette-manipulateur) peuvent être mises au service de choix dramaturgiques, au sens moderne de ce mot. Émotions et significations se construisent bien par la mise en relation de la fable racontée et du dispositif scénique: soit sur le mode de l'association libre proposée à la rêverie du spectateur, par les prolongements imaginaires ainsi suggérés (*Un Cid*); soit sur celui du commentaire explicite, par la construction d'une image révélatrice de la structure de l'œuvre (*Les Fourberies de Scapin*).

### **Fonctions de la mise en scène (2): un dispositif de création**

Une deuxième fonction du régime moderne de la mise en scène est de constituer un dispositif de création. Parce qu'il s'est émancipé de la tutelle de l'auteur dramatique, le metteur en scène assume, depuis les années 1970, le rôle d'un démiurge, d'un créateur de monde: la force d'évidence des premiers spectacles de Robert Wilson ou du cycle du Théâtre de la mort, chez Tadeusz Kantor, témoigne de ce que ce rêve d'un théâtre signé d'un seul nom, tel que l'ont formulé Edward Gordon Craig ou Antonin Artaud, s'est réalisé. Mais le monde imaginaire qui prend épaisseur et consistance sur la scène n'est pas pour autant coupé de la réalité dans laquelle nous vivons: il fonctionne, comme l'observait Michel Foucault, à la manière des hétérotopies, c'est-à-dire des "sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles [...] tous les autres emplacements

<sup>5</sup> Voir notamment CANDIARD, Céline. **Les Maîtres du jeu. Le servus ludificator dans la comédie romaine antique et le valet vedette dans la comédie en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles**, thèse de doctorat en Théâtre et arts du spectacle, Université Paris III Sorbonne nouvelle, 2010.

réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés" (FOUCAULT, 2001, p.1574).

La vision ainsi proposée, en effet, ne prend toute sa force théâtrale que par son adresse à un public et par sa relation avec l'expérience de ce dernier, l'univers physique et psychique dans lequel il vit quotidiennement. La représentation théâtrale produit ainsi, dans un temps et un espace limités, un réagencement imaginaire du monde, qui nous est nécessaire pour l'habiter ("l'homme habite en poète"<sup>6</sup>, disait Hölderlin dans un vers longuement commenté par Heidegger<sup>7</sup>) et pour tenter de le transformer.

Parce qu'il s'est en grande partie fondé sur un langage visuel, le théâtre de marionnettes contemporain fonctionne très souvent comme un dispositif de création. Le Symbolisme et les avant-gardes de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, par le poids des utopies avec lesquelles ils ont investi cette branche des arts de la scène – jusqu'à lui conférer la mission d'un laboratoire d'expérimentation du théâtre à venir – ont durablement infléchi l'évolution de cet art qui, chez un très grand nombre de marionnettistes contemporains, fait en effet de la scène le lieu d'apparition d'un univers singulier. Cette fonction tend même aujourd'hui, avec des résultats plus ou moins convaincants, à jouer un rôle plus important que ne le fait l'interprétation d'un texte préexistant.

Là encore, cependant, il faut se méfier des tentations de la simple production d'images, ce qui nous ramène à la question de la dramaturgie: au choix des moyens avec lesquels on raconte une

<sup>6</sup> Cette citation est empruntée à un poème tardif (vraisemblablement de 1807-1808), [*Ins liebliche Bläue...*] ('Dans un azur délicieux...'), que nous connaissons à travers la copie retranscrite par l'un des proches de Hölderlin, Wilhelm Waiblinger, dans son roman *Phaeton* (1823). Voir Friedrich Hölderlin, *Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 2000, p. 411-413.

<sup>7</sup> C.f. Martin Heidegger, "...l'homme habite en poète...", *Essais et conférences*, trad. A Préau, Paris, Gallimard, 1958, p. 224-245.

histoire. Pour atteindre sa pleine efficacité théâtrale, l'imaginaire ne peut se limiter à la création d'une imagerie qui, par le choix de ses formes, de ses proportions, de ses matériaux, de ses modes d'animation, ne nous dirait rien du monde dans lequel nous vivons. Il faut que le spectacle joue de la dimension hétérotopique qui, tout à la fois, nous permet de reconnaître notre expérience et de jouir de sa transformation imaginaire, des réagencements de ses composants en un poème scénique.

Prenons par exemple une scène extraite d'une des productions de l'artiste qui a sans doute le plus contribué, en France, à la transformation du théâtre de marionnettes en un dispositif de création: Philippe Genty. Dans *La Fin des terres* (2013), nous assistons à la rencontre amoureuse d'un homme et d'une femme qui, alors qu'ils tendent à s'éloigner l'un de l'autre, trouvent dans une valise deux poupées à leur effigie. Après une rapide substitution qui les transforme en deux géants, ces doubles prennent en charge la matérialisation des fantasmes des protagonistes: tout à la fois enfants découvrant la différence sexuelle, adolescents poussés l'un vers l'autre par leurs amis, adultes exprimant crûment leurs désirs. Chacune de ces figures est manipulée par un groupe de marionnettistes du même sexe qui fait office de chœur, masculin ou féminin, accompagnant les protagonistes, les encourageant, les recueillant ou les réconfortant, tandis que d'autres métamorphoses font apparaître un pénis à tête de serpent, une paire de ciseaux faisant office de jambes, une tête de cochon se greffant sur celle de l'homme, une paire de fesses remplaçant le visage de la femme, etc. Si le vocabulaire symbolique est convenu, la circulation des identités entre acteur et figure, la confusion des âges dans le comportement des protagonistes, la réversibilité des positions entre le vivant et l'artificiel, et, surtout, l'extrême rapidité de toutes ces transformations font de cette scène un tourbillon d'images et d'émotions dans lequel nous pouvons reconnaître le désordre même du désir, la série de ses fulgurances, entre montage et démontage de clichés, en même temps que nous en percevons les grincements comiques ou grotesques.

Dans une scène d'*Impermanence* (2011), Élise Vigneron expérimente à son tour avec la glace: moulée dans ce matériau, une paire de pieds manipulés à l'aide de tiges s'avance lentement dans une mince couche d'eau miroitante, s'attarde quelques instants sur une plaque de métal brûlante, y fond à demi en laissant échapper un peu de vapeur, puis glisse dans l'eau du petit bassin. D'autres paires de pied, d'adultes et d'enfants, viennent peu à peu la rejoindre. Le contraste du scintillement lumineux des pieds de glace avec l'obscurité qui les entoure, de même que celui de la lenteur des déplacements et de la douceur des accords de musique qui les accompagnent avec les thèmes de la souffrance et de la disparition ainsi suggérés, donnent à cette image scénique, en même temps qu'une grande beauté, une réelle force dramatique, évocatrice de drames intimes ou même de génocides. Ici, c'est avec notre expérience des matériaux, des sensations du froid et du chaud, que joue la mise en scène, construisant une allégorie des épreuves ou des morts collectives que chaque spectateur prolonge librement en fonction de sa propre sensibilité. S'il fonctionne bien sur le mode de l'hétérotopie, en usant à la fois des effets de reconnaissance et des effets d'étrangeté, le réagencement des imaginaires qui surgit de la représentation théâtrale nous oblige en effet à regarder celle-ci d'un œil neuf, proche de celui de l'enfant: un œil qui, encore ignorant des lois de fonctionnement du monde, cherche pourtant à les deviner.

### **Fonctions de la mise en scène (3): un dispositif d'apparition**

Une dernière dimension du régime moderne de la mise en scène sur laquelle je voudrais attirer l'attention est celle de former ce que j'appellerai un dispositif d'apparition. C'est une dimension qu'on voit s'affirmer particulièrement depuis les années 1980, c'est-à-dire depuis que les arts de la scène, dans une société dominée par la reproduction technique et par les médias, ont été conduits à se

redéfinir comme des arts du spectacle vivant, en mettant la question de la présence scénique au centre de leurs préoccupations.

Dans cette perspective, la représentation théâtrale joue de la variété des modes de présence et des corporéités, faisant de la scène un espace où le surgissement de l'humain et les moyens de le représenter prennent valeur d'événement. En faisant appel à des corps non normés (trop gros, trop maigres, amputés, handicapés, etc.), en mêlant aux acteurs des interprètes formés à la danse, au cirque, ou bien des personnes extraites de la vie ordinaire (par exemple les "experts du quotidien" de Rimini Protokoll), en jouant de la présence physique sur le plateau en même temps que de la présence virtuelle à l'écran, la mise en scène contemporaine met en œuvre des stratégies complexes où le même et l'autre, le réel et son simulacre, le document et la fiction, le présent et l'absent sont simultanément convoqués. C'est là, sans doute, l'un des enjeux majeurs de la scène contemporaine: celui de transformer l'espace théâtral en un lieu de mise à l'épreuve, de déconstruction des identités et des altérités. Un lieu, aussi, où produire une image inclusive de la société par opposition aux processus d'exclusion que cette même société organise dans la réalité.

Et c'est là une dimension pour laquelle le théâtre de marionnettes contemporain apparaît remarquablement bien outillé, puisqu'il repose sur un principe qui permet justement de jouer sur différents niveaux de présence: la manipulation à vue, donnant à voir l'acteur-marionnettiste en même temps que l'objet manipulé. Le rôle de la dramaturgie, dans ce cas, consiste à produire des relations signifiantes dans la confrontation entre ces deux corps, le corps vivant et le corps-objet, dans leurs relations mutuelles et dans le geste même de l'animation. Je donnerai, ici encore, deux exemples d'un tel traitement, en vous priant de bien vouloir m'excuser de les emprunter encore une fois à la scène française.

Dans *Des nouvelles des vieilles* de Julika Mayer (2001), l'hyper-réalisme de la marionnette fait écho à la source documentaire

utilisée en fond sonore: des entretiens réalisés avec de vieilles femmes qui racontent leurs vies. Sous ces deux aspects, la mise en scène introduit sur le plateau une proximité inhabituelle avec la réalité, soit en la reproduisant à l'identique (la sculpture hyper-réaliste), soit en en prélevant des matériaux sonores (les enregistrements). Mais le choix d'une taille réduite pour la marionnette, sans empêcher le trouble né de sa ressemblance avec le vivant, transforme aussi cette vieille dame en petite fille. La marionnette devient donc un objet fantasmatique, la matérialisation du retour à l'état d'enfance des très vieilles personnes, et le support d'un jeu dans lequel l'adulte retourne la situation de l'enfant face à sa grand-mère: c'est la marionnettiste adulte, maintenant, qui peut l'asseoir sur ses genoux ou l'aider à se relever lorsqu'elle est au sol.

*Petites âmes*, de Paulo Duarte (2008), est un autre spectacle lié à la mémoire, puisqu'il "traite de la façon dont se constitue le souvenir"<sup>8</sup>. Il s'agit d'une forme brève, muette, construite comme une rêverie à partir du mot *alminhas* ('petites âmes') qui désigne dans la campagne portugaise les petites chapelles où l'on vient prier pour le repos des morts. Avec discrétion, presque furtivement, différents niveaux de présence s'entrecroisent: la marionnette elle-même, silhouette blanche, filiforme et presque abstraite; son image filmée et diffusée avec retard, comme un hologramme qui vient la dédoubler; les ex-voto de pieds et de mains suspendus autour de la scène, et qu'elle essaie d'enfiler, mais qui se révèlent trop grands pour elles; enfin les mains et les pieds du marionnettiste, qu'on aperçoit par instants. La scène organise ainsi un feuilletage de présences entre lesquelles des micro-situations dramatiques et des micro-récits viennent se développer: images de détachement de l'âme et du corps, de relations entre présence et souvenir, de rappels de la petite enfance et de l'apprentissage de la marche, du jeu avec

---

8 Paulo Duarte, texte de présentation du spectacle. Disponible sur le site: <http://mecanika.net/site/files/petitesames.pdf>

les chaussures de l'adulte, etc. Il y a bien, ici aussi, dramaturgie, car c'est dans la tension, émouvante ou dérisoire, entre ces différents modes de présence de l'humain que chaque spectateur construit sa lecture du spectacle.

De ces quelques exemples, il me semble que nous pouvons conclure que le théâtre de marionnettes a bien su investir les trois dimensions caractéristiques du régime moderne de la mise en scène. En ce sens aussi, il se rapproche aujourd'hui toujours plus du théâtre d'acteurs et de ses modes de faire: la réflexion dramaturgique, en tant qu'elle est fondatrice de ce régime moderne et des poétiques scéniques contemporaines, y trouve toute sa place. On peut même affirmer que les deux dernières dimensions évoquées, le dispositif de création et le dispositif d'apparition, trouvent sur la scène marionnettique un espace particulièrement propice à leurs développements.

La principale question qui se pose, à mon sens, est celle du dispositif d'interprétation, encore trop rarement mis en œuvre avec toutes ses potentialités dans les spectacles de marionnettes qui prennent appui sur un texte de répertoire. Souvent, nous assistons plutôt à la superposition du texte et de sa mise en images, sans qu'un véritable travail dramaturgique ait été réalisé: émotions et significations naissent pour l'essentiel de l'histoire racontée, la scène n'en livrant qu'une simple illustration. Faute de moyens, bien sûr, car dans le théâtre de marionnettes le temps de la construction limite bien souvent celui de la réflexion et du travail à la table. Mais faute, aussi, de formation, et c'est certainement là qu'il faut aujourd'hui faire porter les efforts, afin que le théâtre de marionnettes s'engage résolument sur la voie de la mise en scène moderne.



## RÉFÉRENCES

- CANDIARD, Céline. **Les maîtres du jeu:** le servus ludificator dans la comédie romaine antique et le valet vedette dans la comédie en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Thèse de doctorat en Théâtre et arts du spectacle. Université Paris III Sorbonne nouvelle, 2010.
- CORNEJO, Francisco J. (dir.) **La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América.** Unima Federación España, 2017. Disponible sur le site: [http://www.unima.es/?page\\_id=7123](http://www.unima.es/?page_id=7123)
- FOUCAULT, Michel. Des espaces autres (1967, publication initiale: 1984). **Dits et écrits**, vol. II (1976-1988). Paris, Galimard, 2001.
- GOURMONT, Rémy de. **La Culture des idées.** Paris: Mercure de France, 1900.
- HEIDEGGER, Martin Heidegger. **Essais et conférences.** Traduction: A. Préau. Paris: Gallimard, 1958.
- HÖLDERLIN, Friedrich. **Gedichte.** Stuttgart: Reclam, 2000.
- MAROTTI, Giovanni Marotti. **Attori e barache: Il Fornaretto nel sistema teatrale.** Turin: Seb27, 2002.
- PAVIS, Patrice. **La Mise en scène contemporaine: Origines, tendances, perspectives.** Paris: Armand Colin, 2007.

PLANCHON, Roger. Lecture des classiques: entretien avec Jean-François Halté et Charles Tordjman. **Pratiques:** linguistique, littérature, didactique. Lorraine, juillet 1977, ed. 15-16, p. 34-61.

PLASSARD, Didier. **L'auteur et le metteur en scène:** aperçus d'un combat. SFLGC, Bibliothèque comparatiste, 2014. Disponible sur le site:: <http://sflgc.org/bibliotheque/plassard-didier-lauteur-et-le-metteur-en-scene-aperçus-dun-combat/>

VITEZ, Antoine Vitez. **Le Théâtre des idées.** Paris: Gallimard, 1991.

# Nove questões sobre o ensino de direção para Teatro de Bonecos: Uma re-criação-trans-crita de um diálogo<sup>1</sup>

**Cariad Astles**

Centro de Pesquisas em Objetos e Marionetes em Performance  
CROPP (Londres/Reino Unido)

**Mário Piragibe**

Universidade Federal de Uberlândia  
UFU (Uberlândia/MG)



**Figura 1** - Cariad Astles na conferência Abordagens práticas para direção em Teatro de Animação: um diálogo, durante o evento Pro-Vocação na UDESC (2019). Foto: Jerusa Mary.



**Figura 2** - Mário Piragibe na conferência *Abordagens práticas para direção em Teatro de Animação: um diálogo*, durante o evento Pro-Vocação na UDESC (2019). Foto: Jerusa Mary.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019402>

**Resumo:** O texto é a transcrição, com algumas edições, da conferência-diálogo realizada pelos dois professores durante o 3º PRO-VOCAÇÃO - Encontro Internacional sobre Formação em Teatro de Animação, na qual questões relativas à direção para o Teatro de Animação e ao seu ensino foram discutidos a partir de nove questões orientadoras. Os diálogos abordaram tanto perspectivas técnicas quanto filosóficas do ensino do ofício de diretor para o Teatro de Animação e propuseram junto à audiência a realização de experimentações práticas com bonecos e dois manifestos acerca do que deveria ser ensinado aos diretores-aprendizes de Teatro de Animação.

**Palavras-chave:** Teatro de Animação. Direção teatral. Direção para Teatro de Animação. Ensino de direção teatral. Ensino de direção para Teatro de Animação.

**Abstract:** The essay is the transcription, with some editing, of the conference-dialogue presented by two trainer/teachers of puppetry during the 3rd PRO-VOCATION - International Meeting on Training in the Arts of Puppetry, in which matters related to directing for puppet theatre, and its training, were discussed from the starting point of nine guiding questions. The dialogues approached both technical and philosophical questions about the training of directors for puppet theatre and proposed to the audience some practical experiments as well as the writing of two manifestoes about what should be taught to trainee puppet theatre directors.

**Keywords:** Puppet Theatre. Stage directing. Directing for puppet theatre. Training for stage directing. Training for directing puppet theatre.

**CARIAD:** Ano passado [2018], quando Mario e eu conversamos sobre esta conferência, eu sugeri que começássemos um diálogo, e começássemos a escrever um ao outros sobre a direção para o teatro de bonecos. Então, por cinco meses, trocamos escritos sobre direção para teatro de bonecos e a sua relação com o seu ensino. Nós não temos respostas, mas temos diversas perguntas! Não concordamos sempre; nós discutimos, nós discordamos; e não estamos inteiramente certos sobre o que iremos dizer. Temos algo em torno do que debatermos.

**MARIO:** Aqui há uma sequência de slides, com uma série de perguntas que surgiram por meio das nossas conversas; produzimos

uma tonelada de perguntas<sup>2</sup>, mas concordamos em restringi-las a nove principais.

CARIAD: Deveriam ser oito perguntas, mas uma escapou!

MARIO: As perguntas, como os bonecos, foram rebeldes...

CARIAD: Então, o que podemos dizer, Mario, sobre dirigir para o teatro de bonecos? Teatro de bonecos já é um campo de trabalho escorregadio, atrevido, travesso, difícil de categorizar. Por isso parece não ser um acidente havermos chegado a esse ponto onde há muito pouco escrito sobre direção para teatro de bonecos, e tem havido até agora muito pouco discutido ou dito que caminhe de alguma forma rumo a uma explicação do que este trabalho é, o que isso é: como podemos dirigir para o teatro de bonecos. Nós dois somos bonequeiros e educadores. Somos diretores e artistas ocasionais de teatro de bonecos, mas também estamos tentando entender como transmitir habilidades, como compartilhar idéias, como abrir perguntas sobre dirigir para o teatro de bonecos. Mas todo o processo desta discussão é escorregadio, rebelde, não confiável, não categorizável, não cooperativo. Estamos lutando com o que não quer ser nomeado; o que não quer ser amarrado, de alguma forma. Sei que há na Rússia e na Europa Oriental cursos universitários de quatro e de cinco anos, dedicados à direção para o teatro de bonecos. Eu trabalho com jovens diretores ansiosos para entender os processos necessários para se apresentar bonecos

---

<sup>2</sup> As nove perguntas mencionadas são: 1. O que significa dirigir para o teatro de bonecos?; 2. O diretor dirige o boneco ou o bonequeiro?; 3. Em que mundo os bonecos vivem?; 4. Será que o diretor tem que saber como fazer ou como mover bonecos, para ser um diretor de teatro de bonecos?; 5. O que deve ser ensinado a diretores iniciantes de teatro de bonecos?; 6. Como se dirige teatro de bonecos?; 7. O que é uma marionete?; 8. Por que os bonecos devem estar em cena, afinal?; 9. Dirigir para teatro de bonecos é animar? A natureza parcialmente improvisada do diálogo e as preocupações com o tempo não tornaram possível que todas essas questões fossem abordadas.

em cena. Mas, eu ainda me vejo sem instruções, sem caminhos. Devíamos definir os nossos campos.

MARIO: Sim, acho que devíamos. Mas quanto mais buscamos respostas encontramos perguntas...

CARIAD: Mas há muitos tipos de diretores no teatro de bonecos. Não há?

MARIO: Bem, há um primeiro tipo de diretor, que é um compositor de espaço; há também o professor/instrutor de bonequeiros. Há o próprio titereiro. Outro tipo, que é um diretor teatral propriamente dito.

CARIAD: É um trabalho no Brasil? Essa ideia de ser um diretor de teatro de bonecos?

MARIO: Eu acho que não. Temos um par de diretores para teatro de bonecos, mas o que há, em geral, são criadores de teatro de bonecos.

CARIAD: Porque há diretores que fazem seus próprios shows, ou criadores; há diretores que são contratados para dirigir espetáculos; há diretores que participam de espetáculos de teatro de atores<sup>3</sup>, e dirigem a parte de animação, aqueles que dirigem a partir da visão de outra pessoa, ou da ideia de outra pessoa. Há diretores que trabalham com texto, que trabalham sozinhos, que se adaptam. Há diretores de projetos, diretores de coletivos. Como podemos trazer todas essas ideias juntas para passar algo para os alunos.

MARIO: Isto é uma coisa complicada. Como podemos chegar a uma série de diretrizes, uma série de conselhos, a fim de definir o que - primeiramente - o que é o/a diretor/a de teatro de bonecos,

---

<sup>3</sup> O termo “teatro de atores” aparecerá em tradução direta a “live theatre”, com o intuito de caracterizar o teatro feito com atores, diferentemente do teatro de animação. Mesmo ciente de que a oposição entre os tipos de teatro é imprecisa, o termo será empregado com o intuito de identificar o teatro feito com atores, e sem ter o emprego de formas animadas como aspecto central de sua linguagem. (N.T)

o que ele/a faz? E, acima de tudo, como podemos ensinar alguém a desempenhar este tipo de tarefa?

CARIAD: Algumas pessoas disseram que dirigir é *ter algo para contar e encontrar a melhor maneira de fazer isso*. Eu não estou sequer segura se este é mesmo o ponto de partida. Quando eu assisto espetáculos de Philippe Genty, Yngvild Aspeli, Fabrizio Montecchi, entre muitos, eu nem sempre sei o que foi que eles me disseram, mas eu sempre sei como eles fizeram que eu me sentisse. Quando eu assisti ao vídeo de Theodora Skipitares, *Blood at the Wedding* ontem<sup>4</sup>, eu compreendi o tema geral, mas depois de assistir eu me encontrava mais impressionada com a forma como eu me senti ao assistir, e não com o que havia sido contado. Preparar uma apresentação pode ser uma experiência fenomenológica, mais do que ter algo a dizer, expandir uma ideia, expressarmo-nos, convidar o público a compartilhar conosco algo. Por exemplo, eu achei a apresentação desta manhã, de Elmira Kurilenko<sup>5</sup> muito interessante, mas eu não tenho certeza de que o conflito seja sempre o ponto de partida para o teatro de bonecos. Com certeza, bonecos apresentam conflitos e entram em conflitos. Mas me parece que o boneco em cena se refere mais ao *desejo* por algo do que ao conflito. Você concorda com isso?

---

<sup>4</sup> Astles menciona a conferência apresentada pela artista interdisciplinar Theodora Skipitares: *Intermedialidade e processos criativos*, na noite de 19 de maio, no seminário PRO-VOCAÇÃO. A conferência pode ser acessada a partir do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=nPE7wLw5sUg>

<sup>5</sup> A diretora de teatro de bonecos e professora de Ciências Pedagógicas do Instituto Estatal de Novobisirk (NSTI), Rússia, apresentou a conferência *Análise de Diretor de Textos Culturais em Exercício de Experimentações Mentais*, ao lado de Viktoria Bogdanova, professora do departamento de Educação Musical e Voz no mesmo Instituto, e mediado por Anna Ivanova, professora do departamento de Estudos Teatrais da Academia de Artes de São Petesburgo, na manhã de 19 de maio no seminário PRO-VOCAÇÃO. A conferência pode ser acessada a partir do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=wTBGjLVoFtc>



MARIO: Eu acho que um boneco teatral é uma experiência dramática em si mesmo. Assim, sempre que se tem um boneco em cena há algum tipo de qualidade dramática atraída para todo o espaço ao redor. Nesse sentido, pode-se alcançar algum tipo de dramaticidade, algum tipo de tema, simplesmente apresentando um boneco em cena. Há uma qualidade narrativa no material. Há uma essência dramática em meramente lidar com objetos, cores e os sentimentos que eles retratam.

CARIAD: Então, qual é a diferença entre um diretor de teatro de bonecos e um criador de teatro de bonecos, um fabricante, autor, *auteur*, escritor (no sentido da escrita física, visual), dramaturgo, projetista, construtor, finalizador, gênio criativo? Ouvimos muito sobre composição, escrita dramática, encontrar a sua própria voz, encontrar o caminho, permitir e facilitar a criação individual (temos privilegiado isso); sobre colagem, narrativa, processo, diálogo, objetos e bastante sobre significado. De alguma forma estamos à procura de uma gramática, de uma estrutura para o treinamento em direção. Uma espécie de notação. Regras.

MARIO: Regras!

CARIAD: Regras. Não há de fato uma tradição de diretores de teatro de bonecos no Reino Unido. O ensino do teatro de bonecos em um contexto formalizado no Reino Unido tem em torno de 15-20 anos, propriamente, e essa formação é focalizada principalmente sobre três coisas: como fazer bonecos; como apresentar-se com bonecos e como experimentar com bonecos. Não há nenhum treinamento específico para direção em teatro de bonecos, exceto sob a forma de pequenas unidades ou módulos dentro de programas maiores, e estes parecem estar principalmente preocupados em experimentação. Pouquíssimas pessoas trabalham como diretores de teatro de bonecos, e há, naturalmente, muitos marionetistas que dirigem ou criam seus próprios shows. Mas nós temos esse

termo polivalente: *praticante de teatro de bonecos*<sup>6</sup>. *Praticantes de teatro de bonecos* são muitas vezes chamados para trabalharem em produções de teatro de atores para “dirigir os bonecos”, o que geralmente significa treinar os marionetistas ou o elenco para auxiliar em um desempenho bem-sucedido dos bonecos. Eu não sou certa se este seria um diretor de teatro de bonecos, ou um instrutor de animação e um olhar exterior; um *dramaturg* e organizador do desempenho. Há muitos *olhos externos* que trabalham com a bonequeiros em apresentações, que necessitam de alguém para ajudar com a direção e visualização de seu trabalho. Há diretores de teatro de atores que gostariam de ter uma experiência com bonecos, mas estes não são diretores de teatro de bonecos, embora apreciem aprender algumas regras sobre o desempenho do boneco. Mas o papel do diretor do teatro de bonecos, como algo diferente do de bonequeiro, de construtor e de executor, é uma coisa rara e incomum. Não podemos separar esses papéis tão claramente como parece possível dentro do teatro de atores vivos, e isso me leva a ver claramente que dirigir para o teatro de bonecos é bastante diferente de se dirigir para o teatro de atores. Alguns discordariam disso, já que ambos desejam contar uma história e encontrar os melhores meios para assim contá-la; o teatro de bonecos tende a usar meios mais visuais e multidisciplinares para fazê-lo. Mas a exploração da direção chamou a minha atenção para a singularidade do palco de bonecos e do próprio mundo dos bonecos.

Então, se estamos pensando sobre a pedagogia, e como estamos no Brasil, e porque ele já foi mencionado dentro desta conferência, eu me volto a Paulo Freire mais uma vez na minha vida para estas perguntas essenciais: “que conhecimentos e habilidades [sobre a direção para o teatro de bonecos] valem a pena aprender”? E, em

---

<sup>6</sup> Astles emprega o termo em inglês *puppetry paractitioner*, que poderia ser diretamente traduzida como *praticante de teatro de bonecos*, que foi mantido de modo a produzir uma distinção em relação a outros termos empregados nesta transcrição. De fato, o termo *bonequeiro* desempenha função bem similar em português. (N.T)

segundo lugar, “onde é que este conhecimento se encontra? Como adquiri-lo?” (LYONS, 2008).

Ao invés de dizer o que nós pensamos, vamos tentar co-criar, e de acordo com Freire. Cito Freire novamente, ele diz - não sobre teatro de bonecos, mas podemos refletir em uma relação com o teatro de bonecos: “quando eu entendo um objeto, ao invés de memorizar o seu perfil, eu conheço o objeto e eu produzo o seu conhecimento. O leitor (ou, neste caso, o bonequeiro/diretor de teatro de bonecos) torna-se coautor do significado do objeto”. E para *descitar* Freire ainda mais, que faz perguntas sobre a natureza humana fundamental, vamos fazer perguntas sobre a natureza do boneco fundamental: “O que é um boneco? Como difere de outras espécies? Quais são os limites do potencial dos bonecos”? Assim, passando para nossas perguntas, Mario, **qual é o sentido de dirigir para o teatro de bonecos?**

MARIO: Eu acho que esta é a maior questão entre as que estamos lidando aqui. Porque é provável que dirigir para teatro de bonecos seja uma atividade dedicada a procurar pelos sentidos do boneco em cena, bem como de maneiras de pôr esses sentidos em movimento. É uma palavra tão importante para nós, sentido, que aponta para várias direções fundamentais, o que nos permite discutir a partir da dramaturgia, da técnica de ensino e da ética profissional. Não posso abordar a esta pergunta sem levar em conta o quanto ela empurra a reflexão na direção de uma consideração hermenêutica/semântica da marionete no palco. Deixe-me pensar: autores como [Steve] Tillis (1992) (criação e controle) e Bensky (sátira social e *féerie*) vem à mente. A identificação feita por [Roger-Daniel] Bensky (1969) de um par de “temas principais” aborda principalmente a questão da dramaturgia *Playwriting*, e Tillis investiga o fenômeno da presença do boneco. Eu suponho que ambas as aproximações estabelecem algum tipo do contato com as questões da *mise-en-scène*, porque estas acabam tratando do modo como os bonecos são mostrados em cena, e como se espera que o público os perceba.

Então, eu acho que há algumas abordagens que podemos mencionar, a fim de discutir os significados que surgem quando se tem bonecos em cena. Eu acho que é inevitável ser capturado pelo jogo de *Vivo-não vivo* sugerido pela mais simples das apresentações com bonecos. A manipulação à vista destaca as relações de criação, liberdade, poder, violência entre indivíduos e como como estes enfrentam poderes como a natureza, estruturas coletivas, ideias, e assim por diante (tudo isso é meio político, não é?). Eu estou dizendo que o manipulador posto à vista do público oferece uma maneira própria de destacar essas relações, mas eu acho que também valem quando o titereiro está escondido, ou não desempenha parte ativa na ação. Tillis menciona o quanto o *efeito de visão dupla* é útil para se discutir questões de criação e controle com bonecos, o que é útil para aprofundar o contato com temas existenciais e políticos. Na minha opinião bonecos podem ser muito mais competentes do que os atores vivos em tais referências. Mas eu suponho que a discussão começa a alcançar seu ponto central na medida em que os aproximamos da análise temática de Bensky. Fantasia e sátira são diferentes representações de condições existenciais postas do lado de fora da humanidade regular (tanto física quanto social-política). Para mim, bonecos estão sempre se afastando da aparência regular da condição humana para mostrar a humanidade em sua feição mais crua, mais profunda. Isso me leva a supor que bonecos têm sido usados para falar sobre a condição humana em perspectivas políticas, psicológicas e metafísicas de maneira densa. Eles podem discutir nossos limites físicos subvertendo-os (tensionando-os) de pelo menos duas formas básicas, sendo a primeira a capacidade de ir além deles (voando, suportando violência...). A segunda – que poderia ser entendida como oposta à primeira – poderia ser a fragilidade de sua “vida”, como esta é percebida. Quero dizer: como um único passo, olhar ou reação pode ser reconhecido como um esforço impressionante, e não a coisa mais simples a ser feita ou vista. E isto acrescenta força e significado consideráveis às menores ações e desafios, fazendo um retorno para conferir nova luz aos dilemas e lutas de “mera” existência.

Isso pode ser colocado em um sentido social e político, mas também em um metafísico, holístico: o boneco está fora da lei e da sociedade, da maneira como se situa **fora** da **ordem física**, e seu poder coincide com seu desamparo, transformando-o em um tipo interessante de bufão. Você sabe, tão pequeno, frágil e fácil de destruir, que possui “passe seguro” para desafiar o poder e expor nossas piores falhas de maneira implacável.

Essa força, que equivale à sua fragilidade, também está relacionada com a maneira como a marionete produz sentido, de modo que eu muitas vezes penso no boneco como algo familiar a um ideograma, ou um *hai kai*, que equilibra forma simples e um potencial de sentido rico e complexo. Acho que é por isso que somos frequentemente capturados de forma tão intensa por aparições de bonecos simples, breves. Eu já ouvi muito sobre como falta aos teatros de bonecos uma dramaturgia mais complexa, e que são muitas vezes pobres e repetitivos. Bem, é óbvio que sempre haverá bastante material pouco inspirado e que tramas complexas e cheias de longas falas não combinam muito com o uso de bonecos. Por outro lado, um boneco simples sendo movido no canto de uma sala ou rua, realizando uma sequência de ações que mal descrevem um enredo, pode evocar uma qualidade dramática que não é apenas baseada na simplicidade de seu movimento, mas que amplia essa qualidade teatral, dramática, a tudo o que está em torno.

Uma vez que o boneco nos manda de volta aos próprios princípios da existência, ele lida com a percepção do esforço impressionante que é simplesmente existir, e é também uma porta de entrada para o reconhecimento-imaginação daquilo que está além da existência ordinária. Eles orientam e discutem a humanidade apresentando o que está bem no fundo ou muito além da nossa imaginação.

CARIAD: O que isso significa para o diretor?

MARIO: Eu acho que esta é uma outra pergunta, na verdade: será que o diretor deveria lidar com temas ou enredos profusos, e tensão desnecessária ao espetáculo, quando a mera aparição do boneco em uma peça já está cheio desse desejo pela vida, essa

*dramaticidade* que reside na própria luta do boneco para ser visto como algo vivo?

CARIAD: Então, a primeira pergunta, ou o primeiro ponto, se você preferir, é posicionar-se quanto a significado ontológico da marionete como artista. Em outras palavras: o diretor precisa abordar essa questão de *vida e não-vida*, a experiência vivida e não vivida da marionete no palco. Se a marionete é um ser construído, uma entidade projetada ou um símbolo, então isto sugere que apresentar o boneco em cena já é uma espécie de artifício. Mas, na minha experiência com teatro de bonecos, a experiência fenomenológica da marionete já é uma experiência gritante e surpreendente de não-artificialidade. A experiência do *vivo e não vivo* no boneco, de fato empurra-nos, violentamente às vezes, para a consideração de nossa própria condição de vivos. Assim, para mim, a primeira pergunta para o diretor é a sua própria postura em relação aos bonecos. *Deveria* o diretor do teatro de bonecos sempre abordar o enigma do poder, da vida e da não-vida? Ou isso se dá inerentemente, mesmo que não intencionalmente? O boneco pode mesmo começar a contar uma história com personagens, se o que está fazendo, implicitamente ou explicitamente, é gritando: “eu estou vivo?” Podemos de fato começar a contar uma história se nós não sabemos isso ainda? E quem tem o poder aqui? Anna Ivanova mencionou essa faceta do boneco como um ser ritual<sup>7</sup>. Concordo plenamente com isso. O boneco está sempre nesse espaço intermediário. Em outubro passado, Mario, quando estávamos em Paris no *Théâtre aux Mains Nues*<sup>8</sup>, você se lembra da oficina de Eloi Recoing, quando ele insistiu que o boneco é sempre um símbolo

---

<sup>7</sup> Astles menciona a mesma conferência da nota 4.

<sup>8</sup> Astles menciona o *Laboratório Internacional de Ensinos no teatro de Marionetistas*, organizada pelo Théâtre Sans Toit e pelo Théâtre aux Mains Nues, que teve lugar em outubro de 2018 em Paris, França. Nessa reunião começaram as conversas entre Astles e Piragibe sobre a apresentação de uma conferência em diálogo.

da morte? Eu não sei se é um símbolo da morte, mas para mim é sempre uma lembrança da morte e do outro mundo onde a morte e outras coisas vivem. Assim, para mim, uma das primeiras perguntas é sobre a postura do diretor em relação ao que o boneco é e onde vive; e, portanto, qual é a sua relação com a vida e a não-vida. Você sabe que eu sou um tanto obcecada por esta ideia do boneco como algo assombrado, e como pode o boneco estar vivo e assombrado ao mesmo tempo. Eu me bato contra a ideia de que a principal tarefa do bonequeiro é apenas dar vida ao boneco. Então, o trabalho do diretor seria facilitar que a vida entre nos bonecos ou permitir que estes recordem-se da morte? Estou junto a [Tadeusz] Kantor, [Roman] Paska, Dondoro [Puppet Theatre] em todas essas perguntas sobre se o boneco deve tentar mostrar que está vivo, ou se ele deve mostrar que ele também não está vivo. Para mim a tarefa do diretor é mostrar esses mundos onde a morte, a não-vida, e outras coisas coexistem com a ilusão transitória e muitas vezes repetida da vida, como é o caso com Ilka Schönbein, Neville Tranter, Duda Paiva e outros “grandes” diretores/autores/criadores de teatro de bonecos. A ilusão da vida é sempre transitória com o boneco, não é?

MARIO: Sim. Eu não sei se o diretor deve sempre se sair com histórias sobre este tipo de enigma, este dilema, mas eu não penso que deve ser posto de lado. Eu acho que não deveria ser desconsiderado; está sempre lá.

CARIAD: Precisamos de voluntários, cinco pessoas. Vocês são todos bonequeiros. Nós não estamos julgando o nível de habilidade de ninguém aqui, apenas queremos tentar uma coisa. Vamos dar-lhe alguns bonecos e gostaríamos que vocês [os apresentassem], da maneira como foram treinados, ou como já trabalharam, que mostrassem Vida no boneco.

[Exercício]

Okay. Então, temos bela animação de bonecos. Bonecos mos-

trando Vida. Agora vamos fazer outra coisa. Digamos, só porque conhecemos a história, que estamos fazendo Romeu e Julieta. O que queremos que vocês façam agora, da maneira que puderem, é [fazer o boneco] mostrar que têm vida, mas que também se recordam da morte. Ao mesmo tempo. Simultaneamente. Lembre-se que você está fazendo *vida e não-vida* ao mesmo tempo.

[Exercício]

Esse é o Ponto Um da gramática que estamos tentando criar para o diretor de teatro de bonecos: onde se situam nesse *continuum* de vida e morte, ou *vida e não-vida*?

Ponto Dois: onde vive a marionete? Em que mundo o boneco vive? O boneco vive num mundo diferente do mundo humano.

MARIO: o boneco vem de um lugar apenas seu.

CARIAD: O Ponto Dois é entender o que este mundo é. Para nos permitir um vislumbre desse mundo não podemos conhecê-lo, porque não somos de lá. De modo a sermos capazes de superar os limites do corpo humano voando, quebrando, recompondo-nos, tendo braços ou pernas realmente longos, duas ou três cabeças, por exemplo. Essas maneiras de organizar o corpo são muito caras a mim. Por que o corpo humano é tão limitado? Philippe [Choulet] me disse, porque eu tenho um disco prolapsado em minhas costas: “você tem o infortúnio de possuir um corpo humano”, e isso é absolutamente verdade. O boneco tem um tipo diferente de corpo e vem de um tipo de mundo diferente. Então, gostaríamos de propor um segundo exercício.

MARIO: Sim, estamos tentando chegar a algumas coisas como: quais são as regras desses mundos, qual é a forma desses mundos? Isso tem algo a ver com a técnica de escrita de literatura fantástica, sobre como dar materialidade para os mundos criados. Isto geralmente tem a ver com a atenção para as menores coisas pertencentes



à estrutura de comportamento cultural, tipo: como é que as figuras nesse mundo se cumprimentam, como comem, expressam o amor.



**Figura** - Exercício durante a conferência *Abordagens práticas para direção em Teatro de Animação: um diálogo*, durante o evento Pro-Vocação na UDESC (2019). Foto: Jerusa Mary.

CARIAD: Então, o que nós gostaríamos que vocês fizessem para este segundo exercício é: que cada um de seus bonecos, talvez um de cada vez, mostrasse-nos algo sobre o mundo em que vivem. Mostrasse-nos o seu mundo de alguma maneira. E mostrasse-nos quais são as regras desse mundo. E você pode usar as bancadas, o tecido, a mesa, qualquer coisa que você quiser. O mundo do boneco.

[As pessoas fazem o exercício]

Vamos apenas nos lembrar que este boneco conhece este mundo. Bonecos sabem onde vivem. Assim (observando o exercício), neste mundo, os bonecos têm marionetistas que estão confusos. E

a outra coisa que está acontecendo aqui é que entendemos que a condição física da marionete é diferente. Outra vez, é de um mundo diferente. As possibilidades físicas e os limites deste boneco, e de todos os bonecos são completamente diferentes.

MARIO: uma vez que a marionete está fora da ordem física regular, quais são as regras do mundo? Em que ordem ele transita, em que ordem vive?

CARIAD: Então, já temos três pontos na nossa gramática, ou quatro pontos, eu acho. Nós temos:

1. Onde se encontra o boneco dentro do espectro vivo/não-vivo?
2. O que é o mundo habitado por este boneco?
3. Quais são as regras desse mundo?
4. E o quarto, que é: o boneco se encontra de certa maneira fora da ordem física. Ele apresenta um tipo diferente de relação física.

MARIO: Assim, vamos passar para a próxima pergunta, que é: o diretor precisa saber como fazer ou como mover bonecos, para ser um diretor de teatro de bonecos? Eu acho que é importante saber como se relacionar com o material. Eu não tenho certeza se diretores de teatro do bonecos devem ter um treinamento completo em habilidades tais como costurar, esculpir ou desenhar, mas eu penso que poderia ser útil aprender sobre o material, e sobre nós mesmos no processo, como Osvaldo Gabrieli tão generosamente nos mostrou em sua oficina<sup>9</sup>.

O ponto é desenvolver alguma familiaridade com os materiais e habilidades, a fim de preparar a mente criativa sobre como explorar significados através deles e permitir que o inanimado se expresse corretamente. Construir o seu próprio boneco poderia ser

---

<sup>9</sup> O fundador e diretor da Grupo XPTO (Brasil) conduziu um workshop chamado Os materiais e objetos que manipulamos diariamente têm uma história para contar na manhã de 17 de maio no seminário PRO-VOCAÇÃO.

um bom exercício para os alunos, pois permite lidar com diferentes materiais e técnicas, trabalha no sentido do encontro entre métodos e expressividade, aborda as limitações do artista e da coisa, insta o aluno a tentar comunicar com os recursos. Mostra que o processo de construção é um diálogo - ou uma dança (às vezes uma luta!).

CARIAD: aqui está algo que Ida Hledíková diz sobre teatro de bonecos pós-tradicional, mas podemos usá-lo para falar sobre a direção de bonecos também:

Teatro de bonecos pós-tradicional... é uma forma de teatro de bonecos que tem atributos do teatro de objetos, geralmente envolvendo bonecos figurativos, *e que deliberadamente se envolve com os elementos de dramaturgia do teatro de bonecos tradicional, incluindo inspiração, técnica de marionetes e procedimentos específicos de encenação.* (HLEDÍKOVÁ, 2015, p. 2019, ênfase nossa.)

Então, o que significa para o diretor “envolver-se com elementos de teatro de bonecos, dramaturgia, inspiração, técnica e encenação...”? O que é um elemento da dramaturgia do teatro de bonecos? Penso que isto se relaciona com o uso de corpos artificiais; o uso do tipo, do material, do objeto em vez da personagem unificada; o sentido do outro mundo dos bonecos; ação em vez de palavras (em alguns casos); questões de existência e a relação entre o imediatismo do boneco em ação e sua concepção metafísica de si mesmo.

Técnica – esta é uma pergunta –, dispositivos de enquadramento; sistemas de movimento; aparecimentos e desaparecimentos; relação com os seres humanos, quando apropriado; como a marionete é animada. O que devemos ensiná-los, diretores principiantes de teatro de bonecos?

MARIO: O que é mais importante?

CARIAD: Existe uma hierarquia de coisas? O que você colocaria no topo?

MARIO: De minha parte, eu colocaria no topo o relacionamento com as pessoas.

CARIAD: E quanto à sensibilidade Visual? E sobre a exploração das artes visuais, cenografia? Por exemplo, é importante que o diretor de teatro de bonecos saiba dançar? Ou conhecer textos clássicos (incluindo os para bonecos)? Muitas vezes as escolhas têm de ser feitas!

MARIO: porque nunca há tempo suficiente, nunca recursos suficientes, nunca paciência suficiente (por parte dos alunos), e algo que é realmente importante é: como você pode saber que tipo de pessoas virão para serem educadas?

CARIAD: Você acredita que o teatro de bonecos se presta mais ao modo de trabalho de concepção [solitária] ou coletiva? Por que tanto teatro de bonecos emerge da exploração visual e da experimentação com materiais, ou ele exige em vez disso (isto não é preto ou branco; estes são como que *pólos*) ação precisa, movimento, coreografia, relacionamento, coexistência, *codependência*? Os artistas sendo dirigidos como formas, como geometria, como em termos de coreografia visual, como se fossem coisas em si. Eu trabalhei com ambos, como você sabe, como uma artista que eu trabalhei com diretores que deixaram os artistas resolverem a coreografia e a interação entre si, e a ênfase foi sobre essa interação entre as coisas e as pessoas, as coisas e os seres humanos. E eu trabalhei com diretores que me disseram onde ficar, que braço mover, onde parar de mover o braço, que dedinho levantar, e assim por diante. Como alguém que havia acabado de sair de uma formação em teatro, fiquei bastante chocada com este último tipo quando comecei a trabalhar como bonequeira, porque eu estava acostumada a questionar, a entender e conhecer as razões e o propósito da peça, e então estavam me dizendo para “fazer isso porque fica bem”. Teatro de Bonecos parece ser assim (um pouco reducionista). É por isso que todas as perguntas anteriores são tão importantes: onde vive o boneco? Quem é ele? Em que mundo existe?

MARIO: Você me apresentou a um diretor muito interessante, Steve Tiplady, que possui uma maneira [particular] de trabalhar com os atores e com os bonecos. Ele diz [para o elenco]: “o que

você acha que acontece agora? O que você gostaria de fazer com os bonecos? Steve estava conduzindo este grupo de jovens bonequeiros de modo a serem co-autores do jogo em termos de ação, dramaturgia, como ocupar o espaço e como construir seus próprios bonecos. Eu também posso citar outra experiência que eu tive aqui no Brasil, isso foi anterior ao tempo em que eu trabalhei como bonequeiro na Companhia Pequod. Havia esse espetáculo que Miguel tinha dirigido chamado *O velho da Horta*<sup>10</sup>. Quando da estreia, a peça havia sido ensaiada para que os atores fizessem o que estava no roteiro, mas à medida em que as apresentações progrediram os atores começaram a improvisar, e a improvisação tornou-se cada vez mais significativa e engraçada, de modo que a peça terminou sendo um trabalho de elaboração do elenco, mais do que um espetáculo a partir de um texto prévio.

CARIAD: Então, eu estava pensando que nós estivemos conversando por algo como 40 minutos, e eu acho que vocês precisam de um refresco. Então, o que gostaríamos de fazer com todos vocês é um manifesto do que acreditam que deveria ser ensinado aos diretores de teatro de bonecos em sua formação e aprendizagem.

*(As pessoas do público começaram então a sugerir coisas que deveriam ser ensinadas em um curso de direção para o teatro de bonecos e os dois professores escreveram essas sugestões em um grande pedaço de papel. Os resultados são apresentados abaixo)*

---

<sup>10</sup> O espetáculo foi criado a partir da peça do dramaturgo Português Gil Vicente, e estreou no Teatro do Jockey do Rio de Janeiro no ano de 2002

**Manifesto 1:** O que os bonequeiros acreditam que deveria ser ensinado em um curso de direção para teatro de bonecos

Música	Olhar	Jogar
Silêncio e escuta	Ouvir o ator	Observação
Respiração	Sintetizar	Empatia
Ilusão	Linguagem	Afeto
Percepção	Boa comunicação	Ascensão
Memória	Buscar a dor	Guiar
Desapego	Paciência	Amnésia
Esquecimento	Pensamento	Psicologia
Ousadia	Leitura de sinais	Inclusão
Provocação	Física quântica	Dúvida
Abertura	Desafiar a gravidade	Composição
História das artes	Análise e interpretação de textos	Humanidade
<i>Viewpoints</i> (Bogart-Landau)	Composição	Paixão/Prazer
Malabarismo	Mímica e dança	Ver a magia do palco
Tradição	Ética	Começar do zero
Design de luz e som		Mecânica
		Consciência corporal
		Composição*
		Conhecimento técnico do boneco

\* A palavra *Composição* aparece três vezes.

CARIAD: Então, a próxima pergunta é: a mesma! Como se dirige para o teatro de bonecos? Garcia Lorca, claro, nos disse que o boneco não quer ser dirigido. O diretor diz, na peça de Don Cristóbal:

Don Cristóbal, entre no palco.

Don Cristóbal: Estou mijando.

Diretor: não, Don Cristóbal, você tem que se casar.

Don Cristóbal: casar-me?! Eu vou à tourada!

(LORCA, 2012. Tradução nossa).

Então, sabemos que o boneco não quer ser dirigido no sentido tradicional.

MARIO: há outro exemplo que eu posso lembrar, de Ilo Krugli em História de lenços e ventos<sup>11</sup>, quando as crianças querem brincar com os bonecos e os bonecos tinham se trancado dentro de um baú, e então eles tiveram se sair com uma peças feita a partir de pedaços de jornal. Assim, isso nos mostra como os bonecos tendem a serem rebeldes.

CARIAD: Eu tenho estado muito interessado nesta palavra que você mencionou algumas vezes em nossas conversas, e isso me leva para a próxima fase nessa gramática que estamos tentando criar: instabilidade. A marionete é instável, e isso é parte de seu poder. Entre os vídeos que Didier [Plassard] estava nos mostrando mais cedo, vimos bonecos feitos de gelo; este é um material instável, porque ele vai derreter e desaparecer, e isso é exatamente o que acontece no espetáculo *Anywhere*, do Théâtre de l'Entrouvert. O boneco é instável. Ele existe em um outro lugar, com diferentes regras. Nós não sabemos o que essas regras são. O corpo da marionete é instável, porque pode ser destruído, e pode morrer, ou pode se desfazer. Em termos da sua apresentação ele pode desempenhar qualquer personagem, obedientemente ou com rebeldia, como melhor lhe

---

<sup>11</sup> A peça, de 1974, marca o nascimento do *Teatro Ventoforte*, dirigido por Krugli e se estabeleceu como um marco para o teatro de bonecos e teatro para crianças no Brasil.

aprouver. Ele expressa uma espécie de incerteza sobre a existência e sobre o ser. Este é um fenômeno perigoso e frágil. Assim, o diretor precisa estar ciente deste sentido frágil e perigoso. Victor Molina, sobre o boneco, disse que ele não pode morrer, ou que ele só pode morrer quando o seu corpo for completamente e definitivamente destruído (e mesmo assim, eu não tenho certeza se ele está de fato *morto*, pois a sua memória persiste); porque um corpo morto de boneco em cena sempre contém potencial. Quando um boneco morre no palco, sabemos que ele pode sempre voltar, mas se o corpo da marionete for queimado, destruído de alguma forma, talvez esteja morto, então. Mas é instável, e eu acho que essa instabilidade é um dos poderes do teatro de bonecos, e o que nos torna tão fascinados por ele. Como o diretor lida com essa potencialidade?

MARIO: Como acontece muitas vezes em qualquer tipo de direção de teatro há poucas – senão nenhuma – regras estritas. Por mais que consigamos montar cursos de direção, há uma coisa verdadeira sobre direção para o teatro de bonecos, que é uma tarefa difícil, pessoal. Às vezes, um processo particular e doloroso que você precisa percorrer na frente de um monte de pessoas que estão contando com você.

Irina [Niculescu] disse anteriormente neste Seminário que o diretor de teatro de bonecos é uma combinação de poeta com arquiteto<sup>12</sup>. Assim, entre muitas maneiras de compreendê-lo, ele é uma mistura de alguém que trabalha a partir de sua própria intimidade e alguém que precisa da ajuda de dezenas de pessoas para atender às necessidades de muitos outros. Assim, não é apenas como você imagina uma peça, mas também como você pode mobilizar todos os diferentes tipos de recursos, a fim de alcançar, algo que não é mais que um vislumbre do plano original.

---

<sup>12</sup> Piragibe menciona a conferência apresentada pela professora de marionetes romena e diretora Irina Niculescu, *PROVOCAÇÃO 2: Definindo o encenador e ensinando direção teatral*, na tarde de 15 de maio, no seminário PRÓ-VOCAÇÃO. A conferência pode ser acessada a partir do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=5uhBhaJ5xIo>



CARIAD: E sobre essa outra pergunta, que você sabe que é uma das minhas outras obsessões: esta questão da reverência, reverência pelo material: devoção religiosa, cuidado, amor, o carinho com o boneco, com o material ou a figura. De fato, fiquei muito animada com o fato de que algumas pessoas começaram a falar sobre empatia e humanidade neste manifesto, pois para mim o boneco é o retorno ao ritual, ele está se afastando da técnica e voltando-se para o animismo. Não estamos mais em um mundo (graças a Deus!) em que o ser humano é ascendente e dominante sobre tudo. Estamos voltando a um mundo, espero, onde somos parte de uma teia de coisas, onde dependemos das coisas: dependemos da Natureza, dependemos uns dos outros. E isto é uma força, não uma fraqueza. Fomos treinados para pensar no boneco como algo fraco, uma coisa frágil, uma coisa vulnerável, porque ele precisa ser ajudado, ele precisa que a vida lhe seja dada. Ele precisa ser apoiado por um, dois, três, às vezes mais manipuladores e artistas. Mas isso também eleva-o em uma espécie de força.

Não é que seja fraco; ele possui quatro, cinco, dez serviços adorando-o. E acredito que estejamos retornando a esse poder do objeto, do material, da figura, do boneco, em termos de devoção religiosa. Eu tenho falado recentemente sobre o requintado senso de cuidado, e o requintado senso de carinho que eu experimento quando estou me apresentando com um boneco. Você disse em uma conversa, Mario, que não é o tipo de pessoa que trata o boneco assim. Mas essa reverência faz parte do processo.

MARIO: Eu me lembro quando estávamos dirigindo de volta da Universidade de Exeter para sua casa e você não estava feliz com o trabalho feito pelos alunos naquela tarde. Eles se saíram com um par de momentos agradáveis, de fato, mas você estava como que capturada pela forma como o material foi tratado, e você não estava satisfeita. Sim, eu penso que às vezes respeitar o material e a marionete é apenas fazer o que deve ser feito, ser iconoclasta e lidar com a violência e a instabilidade que dele emana. Mas isso não é falta de amor; isso ainda é respeito. Mas não é tão simples: eu acho

que é preciso uma grande quantidade de sensibilidade e vontade de entender as necessidades do boneco. Pode ser duro realizar isto assim à primeira vista, de modo que um procedimento cauteloso e carinhoso é sempre aconselhável.

CARIAD: Lembro-me de uma vez em Londres quando se realizou uma mesa redonda para discutir o que o boneco poderia ensinar o ator. Tivemos uma boa quantidade de praticantes e diretores de teatro de bonecos britânicos importantes, e opiniões diferentes. Stephen Mottram, um marionetista virtuoso, comparou a marionete a um instrumento musical; você aprende o processo técnico, você aprende a anatomia, e suas qualidades, e quando você é capaz de “tocá-lo”, você pode *alçar vôo*. Nessa mesma conversa, o diretor do *Improbable Theatre*, Phelim McDermott, discordou: ele disse que não precisamos movimentar o boneco bem; devemos ser irreverentes quanto ao boneco. Tenho visto muita manipulação aparentemente casual e ridícula que é de tirar o fôlego em termos de quebra de suportes, e é nisso em que se baseia: não em manuseio visual. Eu argumentaria, no entanto, que, mesmo em um manuseio subversivo e bobo, há uma reverência em seu próprio direito; a instabilidade e o reconhecimento da instabilidade; o boneco em sua mística, seu esforço em ser “algo mais”, “algo além”, captura essa mesma mística da maneira como ele se revela escorregadio; ele escapa; ele reza e ele peida ao mesmo tempo.

MARIO: Eu acho que há uma diferença entre tratar um boneco com violência e tratar um boneco com desrespeito, com falta de atenção. Mesmo assunto, mas abordagem diferente: lembrei-me de algo dito a mim por Neville Tranter em novembro de 2017, em Charleville. Ele estava se lembrando quando dirigiu uma atriz experiente (não uma bonequeira) em uma cena em que ela teve que manipular um boneco. Tranter contou que ela tratou o boneco com tal respeito e carinho que a própria maneira com que ela se aproximava dele, mesmo antes do início adequado da cena, já era profundamente dramático e significativo.

CARIAD: Devemos fazer a próxima pergunta?

MARIO: Certamente! **O que é um boneco?**

CARIAD: você sabe que esta não é uma pergunta interessante para mim (eu estou sendo deliberadamente provocativa). Estou pensando na nossa conversa no café italiano na noite de quinta-feira. Vamos perguntar ao público: quantos bonecos vocês acham que existem no mundo? Ok, se essa pergunta não funcionar, quantos bonecos em potencial existem no mundo? Ok, sabemos que os bonecos não estão no mundo. Ok, então não vamos ficar com o mundo.

MARIO: Tudo pode ser um boneco. Eu realmente amo essa coisa que você diz sobre o boneco como assombrado. Como há este mundo imaterial em que esses fantasmas flutuam, e eles podem habitar o material de vez em quando, e que fazem quase de tudo para se tornar um boneco.

CARIAD: O boneco é assombrado, para mim. Não há nada no mundo que não possa ser um boneco. Não há nada que não seja um boneco. Talvez Nada seja uma personagem, no entanto, e então poderia ser um boneco. Vamos supor que os bonecos estejam todos lá o tempo todo, apenas esperando para habitar o material que oferecemos a eles. Nós não fazemos bonecos, nós os hospedamos por um tempo e nós os tratamos como fantasmas. Nós os encontramos; eles chegam e então partem. Em termos simples, nós ficamos com a definição de Proschan, de que a marionete é uma “imagem material de seres humanos, animais ou espíritos que são criados, exibidos, ou manipulados em narrativas ou desempenhos dramáticos”? Mas essa é uma definição antiga, e eu não tenho certeza se é o suficiente para definir um boneco. É uma questão de potencial. E então temos a pergunta de **por que os bonecos devem estar em cena, afinal?**

MARIO: Em minha opinião particular, onde quer que um boneco esteja, sob ele há um palco.

CARIAD: Há bonecos em museus, certo? Mas há apenas bonecos em museus porque eles se encontram em um estado de terem se apresentado, ou em um estado de *poderem* se apresentar. Assim, só pode haver bonecos no Museu se eles têm o potencial de apresentação.

MARIO: Sim, eu tendo a pensar que quando você olha para um boneco, mesmo que seja em um museu, há uma espécie de tensão dramática que, eu não sei, a história, a expressão do potencial performativo, talvez você pode transportar esta ação potencial para dentro da sua cabeça. Sempre que vejo um boneco, vejo teatro.

CARIAD: Basil Jones, da Handspring [Puppet Company] diz que o principal trabalho do boneco é a atuação da vida. Como vocês já devem ter percebido, eu não me dou por completamente satisfeita com essa idéia, mas ele diz algo mais interessante em sequência: que o propósito primordial do boneco em sua essência não é o da **busca pela vida** (minha ênfase). Vou acrescentar a isso que um dos propósitos primários da marionete pode não ser a busca pela vida, ou a própria vida, mas **experimentar a vida**. *O imperador da Atlântida* é uma ópera extraordinária escrita no campo de concentração de Terezin em 1943 pelo compositor Viktor Ullman. Na ópera, o Imperador abole a morte, mas mais tarde, vendo que isto não lhe serviu bem, implora a morte para retornar. A morte faz um acordo com ele; apenas voltará se o Imperador for o primeiro a **experimentar a nova morte**. Bonecos fazem isso: eles experimentam a vida. Mas nem sempre ficam por muito tempo. Eu gostaria de ler um pouco do início de *A estrada faminta*<sup>13</sup>, de Ben Okri:

Naquela terra de inícios espíritos confundiam-se com os não nascidos. Poderíamos assumir inúmeras formas. Não conhecíamos limites. Brincávamos muito porque éramos livres. Havia sempre aqueles entre nós que tinham acabado de regressar do mundo dos vivos. Voltavam inconsoláveis devido a todo o amor que haviam deixado para trás, todo o sofrimento que não haviam resgatado, tudo o que não tinham compreendido, e por tudo o que

---

<sup>13</sup> Tradução nossa para o título e o trecho citado. *The famished road* é um romance premiado, escrito pelo poeta e romancista nigeriano Bem Okri, publicado pela primeira vez em 1991.

mal haviam começado a aprender antes de serem atraídos de volta para a terra das origens. Não havia um entre nós que ansiava por nascer. Não nos agradavam os rigores da existência, os desejos não preenchidos, a ignorância dos pais, o fato de morrer, e a incrível indiferença dos vivos (OKRI, 1993, p.1).

Então, retornando às perguntas de por que bonecos devem estar no palco, eu acho que eles estão tentando viver um pouco. Esta missão pode ou não ser alcançada, mas talvez então o trabalho do diretor seja auxiliar ou impedir essa busca pela vida.



**Figura 4** - Exercício durante a conferência *Abordagens práticas para direção em Teatro de Animação: um diálogo*, durante o evento Pro-Vocação na UDESC (2019). Foto: Jerusa Mary.

### Então... **Qual é a tarefa do diretor?**

Isso significa que para mim a tarefa do diretor ao apresentar bonecos em cena é criar um espaço para que os espíritos entre nós habitem o material dos bonecos por um tempo. Criar um foco para as ideias. Abrir o recipiente da poesia, da política, do propósito.

Estas não são respostas; são provocações, essas seis coisas:

1. Vida e não-vida;
2. Em que mundo vivem;
3. Quais as regras desse mundo;
4. Estar fora da ordem física, como a entendemos;
5. Serem ideogramas, ou frases visuais;
6. E número seis: são instáveis.

MARIO: E para este momento final, como estávamos dizendo no início, tudo se resume à primeira pergunta, “o que significa apresentar bonecos em cena”. Eu acho que dirigir para teatro de bonecos é algo que leva em consideração que um boneco já carrega um enorme potencial dramático em suas meras apresentações. Eu me lembro de quando Patricia Gomis<sup>14</sup> fez aquele boneco de madeira, o garoto com os olhos grandes, sentar-se diante da plateia e simplesmente o deixou lá, e os olhos do boneco gritaram para nós sobre o seu desejo pela vida, bem na frente de nós. Parte uma figura de madeira brincando com a nossa imaginação, parte a memória de um garoto morto.

CARIAD: Vamos fazer o segundo manifesto. Desta vez não serão vocês que irão nos dizer. Gostaríamos de dar-lhe estes bonecos de treino e gostaríamos que os bonecos dissessem o que querem contar aos diretores. O boneco pode nos dizer o que escrever ou, se preferir, o boneco pode dizer ao bonequeiro o que escrever.

---

<sup>14</sup> Piragibe menciona o espetáculo *Petit Bout de Bois* apresentado pela atriz senegalesa Patricia Gomis na noite de 15 de maio de 2019, no Seminário PRO-VOCAÇÃO.

*(O que se segue é o resultado do segundo manifesto)*

**Manifesto 2:** O que os bonecos pensam que deve ser ensinado aos diretores do teatro de bonecos:

Liberdade Conheça a periferia Ser ouvido Equilíbrio Ser bem manipulado O Boneco faz coisas que os bonequeiros não podem Como ter um diálogo	Pare de pensar em adolescentes como crianças Voz Parceria Ser bem tratada Respeito	Pensamento Sensibilidade Voz
---	--	------------------------------------

CARIAD: Ok, obrigada! Fizemos dois manifestos, e vamos compartilhá-los com vocês. Tínhamos uma última pergunta, mas esta já está respondida, creio...

Mario: **dirigir teatro de bonecos é fazer teatro de bonecos?**

CARIAD: Sim!

MARIO: Definitivamente!

## REFERÊNCIAS

- BENSKY, Roger-Daniel. **Structures textuelles de la marionnette de langue française**. Paris: Tusquets, 1969.
- HLEDÍKOVA, Ida. Integration of Puppetry Tradition into Contemporary Theatre: The Reinvigoration of the Vertep Puppet Nativity Play after Communism in Eastern Europe. in: POSNER, ORENSTEIN & BELL. **The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance**. London & New York: Routledge, 2015. p. 218 – 24.
- LORCA, Federico García. **Los títeres de cachiporra**. Barcelona: Octaedro, 2012.
- LYONS, John. **Paulo Freire's educational theory**. New Foundations. 2001 [ed.09/2018]. Disponível em: <https://www.newfoundations.com/GALLERY/Freire.html>. Acesso em: 01 ago. 2019.
- OKRÍ, Ben. **The famished road**. New York: Bantam Doubleday Dell P.G., 1993.
- TILLIS, Steve. **Towards an aesthetics of the puppet: puppetry as a theatrical art**. New York: Greenwood Press, 1992.



# Nine questions on teaching directing for puppet theatre: a trans-cripping-re-creation of a dialogue<sup>1</sup>

**Cariad Astles**

Centre for Research into Objects and Puppets in Performance  
CROPP (London/United Kingdom)

**Mário Piragibe**

Universidade Federal de Uberlândia  
UFU (Uberlândia/MG)



**Figure 1** - Cariad Astles at the conference *Practical approaches for directing puppetry: a dialogue*, during the event 3rd PRO-VOCATION in UDESC (2019). Photo: Jerusa Mary.

---

<sup>1</sup> Edited transcription of the conference-dialogue performed at the 3rd PRO-VOCATION International Meeting on Training in the Arts of Puppetry, on the 19 of May, 2019, at the Santa Catarina State University' Arts Center (UDESC), Brasil. The video version of the conference can be found at: <https://www.youtube.com/watch?v=z0oZ4aQFb0s&t=5136s>.  
Transcription: Mário Piragibe.



**Figure 2** - Mário Piragibe at the conference *Practical approaches for directing puppetry: a dialogue*, during the event 3rd PRO-VOCATION in UDESC (2019). Photo: Jerusa Mary.



**Figure 3** - Exercise at the conference *Practical approaches for directing puppetry: a dialogue*, during the event 3rd PRO-VOCATION in UDESC (2019). Photo: Jerusa Mary.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019432>

**Abstract:** The essay is the transcription, with some editing, of the conference-dialogue presented by two trainer/teachers of puppetry during the 3<sup>rd</sup> PRO-VOCATION - International Meeting on Training in the Arts of Puppetry, in which matters related to directing for puppet theatre, and its training, were discussed from the starting point of nine guiding questions. The dialogues approached both technical and philosophical questions about the training of directors for puppet theatre and proposed to the audience some practical experiments as well as the writing of two manifestoes about what should be taught to trainee puppet theatre directors.

**Keywords:** Puppet Theatre. Stage directing. Directing for puppet theatre. Training for stage directing. Training for directing puppet theatre.

CARIAD: Last year [2018], when Mario and I were talking about the conference, I suggested that we start a dialogue and start writing to each other about directing for puppet theatre. So for five months we have been writing about directing puppet theatre, and its relationship to training. We don't have answers but lots of questions! We don't always agree; we argue, we disagree; we debate.

MARIO: You will see a sequence of slides, with a number of questions<sup>2</sup> that came up through our conversation; we came up with tons of questions, but we agreed to restrict it to nine.

CARIAD: It was supposed to be eight questions, but one slipped through!

---

<sup>2</sup> The nine questions are: 1. What does it mean to direct for puppet theatre?; 2. Does the director direct the puppet or the puppeteer?; 3. Which world do the puppets live in?; 4. Does the director have to know how to make or how to move puppets, to be a director of puppet theatre?; 5. What should you teach trainee directors of puppet theatre?; 6. How do you direct puppet theatre?; 7. What is a puppet?; 8. Why should puppets be on stage anyway?; 9. Is directing for puppetry puppeteering?

The partially improvised nature of the dialogue and lack of time meant that we were not able to fully address all the questions.

MARIO: The questions, like puppets, were rebellious...

CARIAD: So what can we say, Mario, about directing for puppet theatre? Puppet theatre is already a slippery, cheeky, mischievous, difficult to categorise area of work, so it seems that is no accident that there is very little that is written about directing for puppet theatre, and there is very little that has been discussed or said that goes towards explaining what this job is: how can we direct for puppet theatre? We are puppeteers and educators; we are also trying to understand how we can pass on skills; how we can open up questions about directing for puppet theatre. But the whole process of the discussion is slippery, rebellious, unreliable, uncategorizable, unwilling to cooperate. We are grappling with the thing that does not want to be named; the thing that does not want to be tied down. I know that in Russia, and in Eastern Europe there are four and five-year university courses dedicated to directing for puppet theatre. I work with young directors who are keen to understand the processes necessary for putting puppets on stage. But, I'm still often left without instructions, without steps. We should define our fields.

MARIO: Yeah, I think we should. The more we reach for questions than actual answers about that...

CARIAD: But there are lots of kinds of directors in puppet theatre, aren't there?

MARIO: Well, there's the first kind of director, who is a composer of space; there's a teacher/trainer of puppeteers. There's the puppeteer themselves. Another kind that is a theatrical director.

CARIAD: Is this a job in Brazil, this idea of being a puppet theatre director?

MARIO: I don't think so. We've got a couple of puppetry directors, but mostly we have puppetry creators.

CARIAD: Because we have directors who make their own shows, or creators; we have directors who are commissioned to make shows; we have directors who go into a live theatre show and direct the puppetry; we have those who direct somebody else's

vision, or somebody else's idea. We've got directors who work with text, who work solo, who adapt. We've got devising directors, ensemble directors. How can we bring all these ideas together to pass something on to students?

MARIO: This is a tricky thing. How can we reach a series of guidelines, a series of advices in order to define what – first of all – what the puppetry director is, what does s/he do? And, most of all, how can we teach somebody so that they can do this job?

CARIAD: Some people have said that directing is having *something to tell and finding the best way to tell it*. I am not even sure if this always the starting point. When I watch shows by Philippe Genty, Yngvild Aspeli, Fabrizio Montecchi, amongst many, I don't always know what they have told me, but I know how they made me feel. When I watched Theodora Skipitares' video *Blood at the Wedding yesterday*<sup>3</sup>, I knew the overall theme, but after watching it, I was more struck with how I felt having been shown this, not what I had been told. Making performance can be a phenomenological experience more than something to tell, opening up an idea, expressing ourselves, inviting audiences to share with us in something. For example, I found the presentation this morning by Elmira Kurilenko<sup>4</sup> very interesting. But I am not sure that *conflict*

---

<sup>3</sup> Astles mentions the conference presented by interdisciplinary artist *Theodora Skipitares* *Intermediality and creative processes*, presented on the evening of the 19th May in the PRO-VOCATION seminar. The conference can be accessed via the following link: <https://www.youtube.com/watch?v=zD5WkJ5HSCo>

<sup>4</sup> The puppet theater director and professor of pedagogic sciences at the State Institute of Novobisirk (NSTI), Russia, presented a talk on 'Directors' analysis of cultural texts in exercises of mental experiments, alongside Viktoria Bogdanova, professor of the Department of musical education and speech in the same institute, and mediated by Anna Ivanova, Professor in the Theater Studies Department of St. Petesburg Arts Academy, on the morning of 19<sup>th</sup> May in the PRO-VOCATION seminar. The talk can be accessed from the following link: <https://www.youtube.com/watch?v=WJOV SXZhQzs>

in puppet theatre is always a starting point for puppets. For sure, puppets have conflict and they enter conflict. But it struck me that the puppet on stage is more about **desire for** something than about conflict. Would you agree with this?

MARIO: I think that a puppet is a dramatic experience in itself. So, whenever you have a puppet on stage there's some kind of dramatic quality that is drawn to the whole space around it. In this sense we can get some kind of dramaticity, some kind of theme, by simply putting a puppet on stage. There's a narrative quality in the material. There's a dramatic essence in merely dealing with objects, colours and the feelings they portray.

CARIAD: So, what is the difference between a puppet theatre director and a puppet theatre creator, maker, author, auteur, writer (in the sense of physical, visual writing), dramaturg, deviser, shaper, finisher, creative genius? We have heard much about composition, dramatic writing, finding your own voice, finding the path, enabling and facilitating individual creation (we have privileged this); about collage, narrative, process, dialogue, objects and a fair bit about meaning. In some way we are looking for a grammar, a structure for training in directing. A kind of notation. Rules.

MARIO: Rules!

CARIAD: Rules. We don't really have a tradition of a puppet theatre director in the UK. Puppetry training in a formalised context in the UK is only around 15-20 years old in any case, and this training is mainly focused on three things: how to make puppets; how to perform with puppets and how to experiment with puppets. There isn't any bespoke training for directing for puppet theatre, except as small units or modules within bigger programmes and these seem to be mostly concerned with experimentation. A very few people work as puppet theatre directors, and there are of course many puppeteers who direct or create their own shows. But we have got this catch-all phrase: *puppetry practitioner*. *Puppetry practitioners* are often called into live theatre productions to "direct the puppets", which generally means to train the puppeteers or

performers to assist in the successful performance of the puppets. I am not sure if this is a puppet theatre director or a trainer in animation and outside eye; a dramaturg and shaper of performance. There are many outside eyes who work with performing puppeteers, who require someone to assist with the directing and visualizing of their work. There are directors of live theatre who would like to have a go with puppets, but these are not puppet theatre directors although they like to learn a few rules about puppet performance. But the role of puppet theatre director, as separate from puppeteer, puppet designer and performer, is a rare and unusual thing. We can't separate the roles as clearly as seems possible within live actors' theatre, and this leads me to see quite clearly that directing for the puppet stage is quite different from directing for live theatre. Some would disagree with this in that both wish to tell a story and find the best means to tell it; puppet theatre tends to use more visual and multidisciplinary means to do so. But the exploration of directing has highlighted for me the quite uniqueness of the puppet stage and the puppet world itself.

So, if we are thinking about pedagogy, as we are in Brazil, and because he has already been mentioned within this conference, I turn to Paulo Freire yet again in my life for these essential questions: "What knowledge and skills [about directing for puppet theatre] are worth learning"? And, secondly, "where does this knowledge exist? How is it acquired?" (LYONS, 2018)

Rather than telling you what we think, we are going to try and co-create this, and according to Freire. I quote Freire again, he says – not of puppetry, but we can think about it in relation to puppetry: "When I understand an object, rather than memorizing the profile of the object, I know that object and I produce the knowledge of that object. The reader (or in this case, the puppeteer/puppetry director) becomes co-author of the meaning of the object" (FREIRE, apud LYONS, 2001). And to misquote Freire further, who asks questions about fundamental human nature, let us ask questions about fundamental puppet nature: "What is a puppet?"



How does it differ from other species? What are the limits of puppetry potential?”. So, passing on to our questions, Mario, **what is the meaning of directing puppet theatre?**

MARIO: I guess this is the bigger question we are dealing with here. Because it is likely that directing for puppetry is an activity focused on searching for the meanings of putting puppets on stage, also finding ways to set in motion such meanings. It’s such an important word for us, meaning, that points to several fundamental directions, which enables us to discuss from dramaturgy, to teaching technique and professional ethics.

I can’t address to this question without considering how it pushes our reflections towards a kind of a hermeneutic/semantic consideration of the puppet on stage. Let me think: authors like [Steve] Tillis (1992) (creation and control) and Bensky (social satire and *féerie*) come to mind. [Roger-Daniel] Bensky’s (1969) identification of a couple of *main themes*, talks mostly about playwriting, and Tillis investigates the phenomenon of puppet performance. I guess both approaches make some sort of contact with issues to do with *mise-en-scène*, because it boils up to how puppets are shown on stage, and how the audience is expected to perceive them.

There are some approaches we can mention in order to discuss the meanings that emerge when you have puppets on stage. I think it’s unavoidable to be caught in the game of *alive-not alive* suggested by the simplest puppet play. Manipulation in sight highlights relationships of creation, freedom, power and violence between individuals and for individuals as they face powers such as nature, collective structures, ideas, so on (all of this is kind of political, isn’t it?). I’m saying that the in-sight manipulator has a way to highlight these relations, but I think it’s also valid when the puppeteer is hidden or plays no active part in the action.

Tillis points out how the double-vision effect is useful for discussing matters of creation and control with puppets, that are useful for deepening contact with existential and political themes. In my opinion puppets can be far more competent than living actors



in such displays. But I guess that the discussion begins to reach its central point as we return to the thematic analysis of Bensky. Fantasy and satire are different portrayals of existential conditions that are outside regular humanity (physical and social-political). For me, puppets are always moving away from the regular semblance of human condition to show humanity in its rawest, deepest face. It makes me assume that puppets have been used to talk about the human condition in political, psychological and metaphysical ways in depth.

They can discuss our physical boundaries by subverting (adding a tension to) them in at least two basic ways, being the first one the ability to go beyond them (flying, enduring violence...). The second one – which could be taken as the opposite of the first one – could be the frailty of its “life” as it’s perceived; I mean: how a single step, gaze or reaction can be acknowledged as an awesome endeavour and not the simplest thing to be made or seen. And it adds considerable strength and meaning to the smallest actions and challenges, stepping back to give new light to the dilemmas and struggles of “mere” existence.

This can be put into a social and political sense, but also in a metaphysical, holistic one: The puppet is outside law and society as it is **outside physical order**, and its power matches its helplessness, turning it into an interesting kind of jester. You know, so small, fragile and easy to obliterate, it has “safe pass” to defy power and expose our worst flaws relentlessly. This matched strength and frailty is also related to what the puppet means, since I sometimes think of a puppet as something familiar to an ideogram or a *hai ku*, that balances a simple form and a rich and complex meaning.

I guess that’s why we are frequently so deeply caught by simple, brief, puppet appearances. I have heard a lot about how puppet performances usually lack more complex dramaturgy, being often poor and repetitive. Well, leaving aside the (obvious) fact that there’s (always) plenty of uninspired material going around, a single puppet being moved at the corner of a room or street, following a

sequence of actions that barely shows a plot, may have the ability to conjure a dramatic quality that is not just based on the simplicity of its acting movements, but that also adds this theatrical, dramatic, quality to all of its surroundings.

Since the puppet sends us back to the very principles of existence it deals with the perception of the awesome endeavour that is to simply exist, it is also a doorway for the acknowledgement-imagination of what lies beyond regular existence. They guide and discuss humanity presenting what lies deep inside or beyond our imagination.

CARIAD: What does this mean for the director?

MARIO: I think it's another question, actually: should a director add plot and lots of unnecessary tension to the play, when the mere appearance of the puppet in a play is already full of this urge for life, this *dramaticity* that lies on the very struggle of the puppet to be seen as something alive.

CARIAD: So, the first question, or the first point, if you like, is to take a stance about this ontological meaning of the puppet as a performer. In other words: does the director need to address this question of life and non-life, the lived and non-lived experience of the puppet on stage? If the puppet is a constructed being; a designed entity or a symbol, then it suggests that to put the puppet on stage is already a kind of artifice. But in my experience of puppetry, the phenomenological experience of puppetry is a stark and startling experience of non-artificiality. The actual lived and not-lived experience of the puppet on stage thrusts us, violently at times, into the consideration of our very aliveness. So, for me the first question for the director is their own stance in relation to puppets. *Should* the director of puppet theatre always address the conundrum of power, life and non-life? Or does s/he do so inherently, even if not intentionally? Can the puppet even begin to tell a story with characters if the central concerns are shouting: are we alive at all? Can we even begin to tell a story if we don't know this yet?

And who has the power here? Anna Ivanova<sup>5</sup> talked about this facet of the puppet as being a ritual being. I completely agree with this. The puppet is always in this in-between place. Last October, Mario, when we were in Paris at Théâtre des Mains Nues<sup>6</sup>, you might remember Eloi Recoing's workshop when he insisted that the puppet is always a *symbol* of death. I don't know if it is a symbol of death, but for me it is always a recollection of death and of the other world where death and other things live. So, for me one of the first questions is the director's stance in relation to what the puppet is and where it lives; and therefore, what its relation is with life and non-life. You know I am a little bit obsessed with this idea of the ghosting of the puppet, and how the puppet can be alive and *ghosted* at the same time. So I struggle with the idea that the main task of the puppeteer is only to bring life to the puppet. Is the director's job to facilitate life to come into the puppets or to recall death? I am with [Tadeusz] Kantor, [Roman] Paska, Dondoro [Puppet Theatre] in all of these questions about whether the puppet should try to show it's alive, or whether it should show that it is also not alive. For me the director's task is to show these worlds where death, non-life and other things coexist with the transitory and often repeated illusion of life, as is the case with Ilka Schönbein, Neville Tranter, Duda Paiva and other "great" puppet theatre directors/auteurs/creators. The illusion of life is always transitory with the puppet, isn't it?

MARIO: Yes, it is. I don't know if a director should always come up with stories about this kind of conundrum, this dilemma, but I don't think it should be put aside. I think it shouldn't be *disconsidered*; it's always there.

---

<sup>5</sup> Astles mentions the same talk as mentioned in note 4.

<sup>6</sup> Astles mentions the *Laboratoire International des Enseignements dans le Théâtre de Marionnettistes*, organised by Théâtre Sans Toit and the Théâtre aux Mains Nues, that took place in October of 2018 in Paris, France. At that meeting the conversations between Astles and Piragibe about presenting a dialogue about puppetry directing began.

CARIAD: We need some volunteers, five people. You are all puppeteers; we are not judging any level of puppetry here. We just want to try something. We are going to give you some puppets and we would like you in any way that you have been trained, or you have already worked, to show life in the puppet.

[Exercise]

Ok. So, we have some beautiful puppetry. Puppets showing life. Now we're going to do something else. Let's say, just because we know this story, that we are doing Romeo and Juliet. What we would like you to do now, in any way that you can, is to show that you have life, but you also recollect death. At the same time, simultaneously. Remember that you are doing life and non-life at the same time.

[Exercise]

So this is point one of the grammar we are trying to create for the puppet theatre director: where they stand on this continuum of life and death, or life and non-life.

Point two: where does the puppet live? Which world does the puppet live in?

The puppet lives in a different world from the human world.

MARIO: The puppet comes from a place of its own.

CARIAD: Point two is to understand what this world is. To allow us a glimpse into that world. We can't know because we're not of it. To be able to surpass the very limits of the human body by flying, breaking, coming back together, having really long arms or legs, two or three heads, for instance, this all seemed very sensible ways of organising a body to me. (Why is the human body so limited)? Philippe [Choulet] said, because I have a prolapsed disc in my back: "you have the misfortune of having a human body", and this is absolutely true. The puppet has a different kind of body

and comes from a different kind of world. So, we would like to do a second exercise.

MARIO: Yes, we're trying to get to some things like: what are the rules of these worlds, what is the shape of these worlds? It has something to do with writing with techniques of fantasy; about how to give materiality to the worlds created. This usually has to do with paying attention to the smallest things belonging to the structure of cultural behaviour, like: how do the figures in this world greet themselves; how do they eat; express love?

CARIAD: So, what we would like you to do for this second exercise is: each of your puppets, maybe one at a time, show us something about the world in which you live in. Show us your world in a way. And show us what the rules are in that world. And you can use the stools, the fabric, the table, anything you like. The puppet's world.

[People work on the exercise]

Let's remember the puppet knows this world. The puppets know where they live. So (observing the exercise), in this world, the puppets have puppeteers that are confused. And the other thing that is happening here is that we understand that the physical condition of the puppet is different. It's again from a different world. The physical possibilities and limits of this puppet and of all of the puppets are completely different.

MARIO: Since the puppet is outside regular physical order, what are the rules of the world? In which order does it transit, in which order does it live?

CARIAD: So, we've got three points in our grammar so far, or four points, I think. We've got:

1. Where is the puppet in the *alive-non alive* spectrum?
2. What is the world inhabited by this puppet?
3. What are the rules of that world?
4. And the fourth one is: the puppet is somehow outside physical order. It has a different kind of physical relationship.

MARIO: So, let's move on to the next question. Does the director have to know how to make or how to move puppets, to be a director of puppet theatre?

I guess it's important to know how to relate with material. I'm not sure if the puppet theatre director should have full training in skills such as sewing, carving or drawing but I think it could be useful to learn about the material, and about ourselves in the process, as Osvaldo Gabrieli <sup>7</sup>so generously showed us in his workshop. The point is to develop acquaintance with materials and skills in order to set the creative mind to how to explore meanings through them and allow the inanimate to express properly. Building your own puppet could be a good exercise for students, for it allows you to deal with different materials and techniques, work with the meeting of methods and expressivity, address to the limitations of artist and thing, urge the student to try to communicate with the resources. It shows that the building process is a dialogue - or a dance (sometimes a fight!).

CARIAD: Here is something that Ida Hledíková says of post-traditional puppetry, but we can use it to talk about directing puppetry too:

Post-traditional puppet theatre ... is a form of puppet theatre that has attributes of the theatre of objects, usually involving figurative puppets, and that **deliberately engages with the elements of traditional puppet theatre dramaturgy, including inspiration, puppetry technique and specific staging procedures...** (HLEDÍKOVÁ, 2015, p.2019, my emphasis).

So, what does it mean for the director to: “engage with elements of puppet theatre dramaturgy, inspiration, technique and staging...”? What is an element of puppet theatre dramaturgy? I think this relates to the use of artificial bodies; the use of type,

<sup>7</sup> The founder and director of Grupo XPTO (Brasil) ran a workshop called *The materials and objects we manipulate daily have a story to tell* on the morning of 17th May in the PRO-VOCATION seminar.

material, object rather than unitary character; the sense of the other world of the puppets; action rather than words (in some cases); questions of existence and the relationship between the immediacy of the puppet in action and its metaphysical conception of itself.

Technique – that’s a question –, framing devices; movement systems; appearances and disappearances; relationship to humans where appropriate; how the puppet is animated.

What should we teach them, trainee directors, of puppet theatre?

MARIO: What is most important?

CARIAD: Is there a hierarchy of things? What would you put at the top?

MARIO: For myself, I would put at the top the relationship with people.

CARIAD: What about the visual sensibility? What about the exploration of visual arts, scenography? For example, is it important for a puppet theatre director to know about dance? Or to know classical texts (including ones for puppets)? Choices often have to be made!

MARIO: Because there’s never enough time, never enough resources, never enough patience (from the students), and something that is really important is: how can you know what people will come to be educated in?

CARIAD: Do you think that puppet theatre lends itself more to the devising or ensemble way of working, because so much puppet theatre emerges from visual exploration and experimentation with materials, or does it instead require (this is not black and white; these are more like *poles*) precise action, movement, choreography, relationship, coexistence, codependence. The performers being directed as shapes, as geometry as in terms of visual choreography, as though they were things themselves. I’ve worked with both, as you know, as a performer I’ve worked with directors that left me/us to work out the choreography and interaction between ourselves, and the emphasis was on this interaction between the things and people, the things and the humans. And I’ve worked with direc-

tors who have told me where to stand, which arm to move, where to stop moving that arm, which little finger to lift, and so on. As someone coming out of a theatre training, I was rather shocked by the latter form when I started to work as a puppeteer, because I was used to question, to understand and to know the reasons and the purpose of the piece, and I was being told to “do that because it looks good”. Sometimes puppet theatre seems to be about that (it’s a bit reductive). That’s why all the earlier questions are so important: where does the puppet live? Who is it? Which world does it exist within?

MARIO: You introduced me to a really interesting director, Steve Tiplady who has a [particular] way of working with the actors and puppets. He says [to the cast]: “what do you think happens now? What would you like to do with the puppets?” Steve was leading this young bunch of puppeteers to be co-authors of the play in terms of action, dramaturgy, how to occupy the space and build their own puppets. I can also quote another experience I had here in Brazil. There was a show that Miguel had directed that was called *O Velho da Horta*<sup>8</sup> (Old man of the [vegetable] garden). For the premiere, the play was rehearsed for the performers to do whatever was scripted, but as the performances progressed, the actors began to improvise, and the improvisation grew and grew meaningful and funny, so this play ended up as devised rather than a previously designed play.

CARIAD: I was thinking that we’ve been talking for something like 40 minutes, and I guess you need a break. So, what we would like you to do is make a manifesto of what you think directors of puppet theatre should be taught in their training.

*(People from the audience begin to suggest things that should be taught in a ‘directing for puppet theatre’ course and the two teachers wrote down their suggestions. The results were as follow)*

---

<sup>8</sup> The show was based on the play by Portuguese dramatist Gil Vicente, and had its premiere in Rio de Janeiro in 2002.



**Manifesto 1:** What puppeteers think should be taught in a directing for puppetry course:

Music	Looking	Playing
Silence & listening	Listening to the actor	Observation
Breath	Synthesising	Empathy
Ilusion	Language	Affection
Perception	Good communication	Guiding
Memory	Searching for pain	Amnesia
Detachment	Patience	Psychology
Forgetting	Thinking	Inclusion
Boldness	Reading of signs	Doubt
Provocation	Quantum Physics	Composition
Openness	Defying gravity	Humanity
Art history	Analysis and interpretation of texts	Passion/Pleasure
Viewpoints (Bogart-Landau)	Composition	Stretching
Juggling	Mime and dance	Looking at the magic of the stage
Tradition	Ethics	Starting from zero
Light and sound design		Mechanics
		Bodily awareness
		Composition*
		Technical knowledge of the marionette

\*The word *composition* appears three times.

CARIAD: So, the next question is: the same one! How do you direct for puppet theatre? García Lorca of course told us that the puppet does not want to be directed. The director says, in the play of Don Cristóbal:

Don Cristobal, get on stage.

Don Cristobal: I'm peeing.

Director: No, Don Cristobal, you have to get married.

Don Cristobal: Get married?! I'm going to the bull fight (LORCA, 2012, our translation).

We know that the puppet doesn't want to be directed in the traditional sense of directing.

MARIO: There's another example that I can remember, from Ilo Krugli in *História de Lenços e Ventos*<sup>9</sup> (*Tales of Winds and Handkerchiefs*), when the kids want to play with the puppets and the puppets have locked themselves inside a chest, and then they had to come up with a play from pieces of newspaper. This shows us how rebellious puppets tend to be.

CARIAD: I am very interested in a word you've raised a couple of times in our conversations, which leads me to the next phase in this grammar that we're trying to create: instability. The puppet is *unstable*, and this is part of its power. Earlier, in the videos Didier Plassard showed us, we saw puppets made of ice; this is an unstable material because it will melt and disappear, and this is exactly what happens in the performance of by Théâtre de l'Entrouvert. The puppet is unstable; it exists in another place, with different rules; we don't know what those rules are. The body of the puppet is unstable, because it can be destroyed, and can die, or it can come apart. In performance terms it can play any character, dutifully or rebelliously, however it chooses. It expresses a kind of uncertainty

---

<sup>9</sup> The play, from 1974, defines the birth of Ventoforte Theatre, directed by Krugli and represents a milestone for puppet theatre and theatre for children in Brazil.

about existence and self. This is a dangerous and fragile phenomenon. So the director must be aware of this fragile and dangerous sense. Victor Molina said of the puppet, that it can't die, or it can only die when the puppet's body has been completely and definitively destroyed (and even then, I am not sure if it is dead as its memory lingers); because a 'dead' puppet body on stage always contains potential. When a puppet dies on stage, we know it can always come back, but if the puppet's body is burnt, destroyed in some way, maybe it's dead, then. But it's unstable, and I think that this instability is one of the powers of puppet theatre and makes us so fascinated by it. How does the director deal with this potentiality?

MARIO: As it happens many times in any kind of theatre direction there are few – if not no – strict rules. As much as we manage to set up directing courses, there is one true remaining thing about directing for puppet theatre: that it is a difficult, personal task. Sometimes a particular and painful process you have to go through in front a lot of people who are counting on you. Irina [Niculescu] said earlier in the meeting that the puppet director is a mixture between a poet and an architect<sup>10</sup>. So one of the ways of understanding it is as a mixture of someone who works from their own intimacy and someone who needs the help of dozens of people to attend the needs of others. It's not just how you envision a play, but also how you can mobilise different kinds of resources in order to reach a glimpse of the original plan.

CARIAD: What about this other question, that you know is one of my other obsessions: this question of reverence, reverence for material: religious devotion, care, love, the caress of the puppet, for the material or figure. Actually, I was very excited that some people

---

<sup>10</sup> Piragibe mentions the conference presented by Romanian puppetry teacher and director Irina Niculescu PROVOCATION 2. *Defining the stage director and teaching theater directing* in the afternoon of the 15 of May in the PRO-VOCATION Seminar. The conference can be accessed from the following link: <https://www.youtube.com/watch?v=kR7HJqUEk3g>

started talking about empathy and humanity in this manifesto, because for me the puppet is *returning to ritual*, it's moving away from technique and returning to animism. We are no longer in a world, thank God!, where the human is ascendant and dominant over everything. We are returning to a world, I hope, where we are part of a web of things, where we depend on things: we depend on matter, we depend on nature, we depend upon each other. And this is a strength, not a weakness. We've been trained to think of the puppet as a weak thing, a fragile thing, a vulnerable thing, because it needs to be helped, it needs to be given life, it needs to be supported by one, two, three, sometimes more manipulators and performers. But this also elevates it into a kind of strength: it's not that it's weak; it has four, five, ten attendants worshipping it. I believe we are returning to this power of the object, material, figure, puppet, in terms of religious devotion. I've been talking recently about the exquisite sense of care, and the exquisite sense of caressing that I experience when I'm performing with a puppet. You said in one conversation, Mario, that you are not the kind of person to treat a puppet like this. But this reverence is part of the process.

MARIO: I remember when we were driving back from Exeter University to your house and you were not happy about the work made by the students that afternoon. They came up with a couple of nice moments, indeed, but you were *caught* by the way the material was treated, and you were not pleased. Yes, I think that sometimes to respect the material and the puppet is just to make what must be made, to be iconoclastic and deal with the violence and instability it emanates. But that's not lack of love; that's still respect. But it's not that easy: I guess it takes a great amount of sensibility and willingness to understand the puppet's needs. It can be hard to get this at a first glance, so a cautious and caring procedure is always advisable.

CARIAD: I remember once in London we held a roundtable to discuss what the puppet could teach the actor. We had a number of

rather important British puppet theatre practitioners and directors, and different opinions. Stephen Mottram, an expert marionettist, likened the puppet to a musical instrument; you learn the technical process, you learn the anatomy, and its qualities, and when you are able to ‘play’ it, you can fly. In that same conversation, the director of Improbable Theatre, Phelim McDermott disagreed: he said *we don’t need to play the puppet well; we should be irreverent about the puppet*. I have seen lots of apparently casual and ridiculous handling which is breathtaking in breaking the frames; this is often what traditional puppetry is based on: not visual handling. I’d argue, however, that even in that subversive and silly handling, there is a reverence in its own right; the instability and recognition of the instability; the puppet in its mystique, its endeavor at being “something else”, “something beyond”, captures that very mystique as it is slippery; it escapes; it prays and it farts simultaneously.

MARIO: I guess there’s a difference between treating a puppet with violence and treating a puppet with disregard, with lack of attention. On the same subject, but a different approach, I remembered something said by Neville Tranter that November (2017) in Charleville. He was remembering when he directed an experienced actress (not a puppeteer) in a scene in which she had to manipulate a puppet. Tranter said that she treated the puppet with such respect and caressing that the very way she approached it, even before the beginning of the scene was already deeply dramatic and meaningful.

CARIAD: Should we ask the next question?

MARIO: Absolutely! **What is a puppet?**

CARIAD: You know this is not an interesting question for me (I am being deliberately provocative). I’m thinking about our conversation in the Italian café on Thursday evening. Let’s ask the audience: how many puppets do you think there are in the world? Ok, if that question doesn’t work, how many potential puppets are there in the world? Ok, we know the puppets are not in the world...Ok, so let’s not stick to the world.

MARIO: Everything can be a puppet. I really love this thing that you were saying about the ghosting of the puppet. Like there's an immaterial world where there are ghosts floating around and they can inhabit material from time to time, and that makes almost everything become a puppet.

CARIAD: The puppet is haunted for me and there's nothing in the world that *cannot* be a puppet. Nothing is not a puppet. Perhaps Nothing is a character, though, and then could be a puppet. Let us assume that the puppets are all there all the time and are just waiting to inhabit the material we offer up for them. We do not make puppets, we host them for a while and we ghost them. We find them; they arrive and then they leave.

In simple terms, do we go with Proschan's definition that the puppet is a "material image of humans, animals or spirits that are created, displayed, or manipulated in narrative or dramatic performance"? But that's an old definition, and I'm not sure if it's enough to define a puppet. It's more a question of potential. Then we have the question of **why should the puppets be on stage, anyway?**

MARIO: In my particular opinion, wherever a puppet is there is a stage behind it.

CARIAD: We have puppets in museums, right? But there are only puppets in museums because they are either in a state of *having performed* or in a state of *could perform*. So there only can be puppets in the museum if they have potential for performance.

MARIO: Yes, I tend to think that when you look at a puppet, even if it's in a museum, there's a kind of dramatic tension that, I don't know, the history, the expression, the performative potential, maybe you can transport this potential action to inside your head. Whenever I see a puppet I see theatre.

CARIAD: Basil Jones from Handspring says the primary work of the puppet is the performance of life. As you may have discerned, I am not satisfied with this idea. But he says something more interesting later on; that the primary purpose of the puppet in its essence, is the *quest for life* (my emphasis). I will add to this

that one of the puppet's primary purposes may be not the quest for life, or life itself, but **to test out life**. *The Emperor of Atlantis* is an extraordinary opera written in Terezin concentration camp in 1943 by the composer Viktor Ullman. In the opera, the Emperor abolishes death, but later on, seeing that this has not served him well, begs Death to return. Death makes a deal with him; he will only return if the Emperor is the first to **try out the new death**. Puppets do this: but they try life out. But they don't always stay for long. I'd like to read a bit from the beginning of Ben Okri's *The Famished Road*:

In that land of beginnings spirits mingled with the unborn. We could assume numerous forms. We knew no boundaries. We played much because we were free. There were always those amongst us who had just returned from the world of the living. They had returned inconsolable for all the love they had left behind, all the suffering they hadn't redeemed, all that they hadn't understood, and for all that they had barely begun to learn before they were drawn back to the land of origins. There was not one amongst us who looked forward to being born. We disliked the rigours of existence, the unfulfilled longings, the ignorance of parents, the fact of dying, and the amazing indifference of the Living (1993, p.1).

So, to get back to the questions of why puppets should be on stage, I think they are trying out living for a bit. This quest may or may not be achieved, but perhaps then the work of the director is to *assist with or to impede this quest for life*.



**Figure 4** - Exercise at the conference *Practical approaches for directing puppetry: a dialogue*, during the event 3rd PRO-VOCATION in UDESC (2019). Photo: Jerusa Mary.

### So ...: **What's the task of the puppetry director?**

All of this means that for me the task of the director in putting puppets on stage is to create a space for the spirits amongst us to inhabit the material of the puppets for a while. It's creating a focus for ideas. Opening up a container for poetry, politics, purpose.

These are not answers; they are provocations, these six things:

1. Life and non-life;
2. Which world do they live in;
3. What are the rules of this world;
4. Being outside physical order as we understand it;
5. Being ideograms, or visual sentences;
6. And number six: they are unstable.

MARIO: And for this final moment, as we were saying in the beginning, it all boils down to the first question: "what does it mean to put puppets on stage?" I guess that directing for puppetry is something that takes into consideration that a puppet already carries a huge dramatic potential in its mere display. I remember



when Patricia Gomis<sup>11</sup> made that wooden puppet, the child with the big eyes, sit in front of the audience and simply let it be there; the eyes of the puppet screamed at us about its longing to life, right in front of us. Partly a wooden figure playing with our imagination, and partly the memory of a dead child.

CARIAD: We are going to do the second manifesto. This time it's not you telling us. We would like to give you these training puppets and the puppets will tell us what they want to tell the directors. The puppet can tell us what to write or, if you prefer, the puppet can tell the puppeteer what to write.

*(What follows is the result of the second manifesto)*

**Manifesto 2:** What PUPPETS think should be taught to puppet theatre directors

Freedom	Stop thinking of teenagers as children	Thinking
Get to know the periphery	Voice	Sensitivity
Be heard	Partnership	Voice
Balance	Be well treated	
Be well manipulated	Respect	
The puppet does things puppeteers can't		
How to have a dialogue		

<sup>11</sup> Piragibe mentions the show *Petit Bout de Bois* presented by Senegalese performer Patricia Gomis in the evening of the 15 of May in the PRO-VOCATION Seminar.

CARIAD: Ok, thank you! We have made two manifestoes, and we will share them with you. We had one last question, but it's already been answered, I think....

MARIO: **Is directing for puppetry puppeteering?**

CARIAD: Yes!

MARIO: Definitely!

## REFERENCES

BENSKY, Roger-Daniel. **Structures textuelles de la marionnette de langue française.** Paris: Tusquets, 1969.

HLEDÍKOVÁ, Ida. *Integration of Puppetry Tradition into Contemporary Theatre: The Reinvigoration of the Vertep Puppet Nativity Play after Communism in Eastern Europe.* in: POSNER, ORENSTEIN & BELL. **The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance.** London & New York: Routledge, 2015. pp.: 218 – 24.

LORCA, Federico García. **Los títeres de cachiporra.** Barcelona: Octaedro, 2012.

LYONS, John. **Paulo Freire's educational theory.** New Foundations. 2001 [ed.09/2018]. Disponível em: <<https://www.newfoundations.com/GALLERY/Freire.html>>. Acesso em: 01 ago. 2019.

OKRÍ, Ben. **The famished road.** New York: Bantam Doubleday Dell P.G., 1993.

TILLIS, Steve. **Towards an aesthetics of the puppet:** puppetry as a theatrical art. New York: Greenwood Press, 1992.

# Só posso passar à frente o que me afeta, o que conheço

Izabela Brochado

Universidade de Brasília - UnB (Brasília)



**Figuras 1 e 2** - Apresentação do espetáculo *Uma História Simples* no 3o. PRO-VOCAÇÃO, UDESC, 2019. Direção: Izabela Brochado. Companhia Trapusteros Teatro. Foto: Jerusa Mary.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019458>

**Resumo:** Este artigo é a transcrição da fala da autora na mesa-redonda intitulada *De que forma a tradição está presente nos processos contemporâneos em teatro de animação?* A partir de uma perspectiva muito pessoal, quase uma cartografia, tendo como foco a experiência da autora como artista, pesquisadora e professora em diálogo com as tradições de teatro de bonecos popular do nordeste (Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco) ao longo de quase três décadas de convívio com estas tradições, busca responder a pergunta geradora.

**Palavras-chave:** Mamulengo. Tradição. Contemporaneidade. Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. Patrimônio cultural.

**Abstract:** This article is a transcription of the author's speech on the roundtable entitled *In what way tradition is present in contemporary processes in puppet theatre?* From a very personal perspective, almost a cartography, focusing on the author's experience as an artist, researcher and teacher in dialogue with puppetry tradition in Brazilian northeast (Mamulengo, Babau, João Redondo and Cassimiro Coco) for almost three decades of interaction with these traditions, it tries to answer the main question.

**Keywords:** Mamulengo. Tradition. Contemporaneity. Puppet Theater in Northeast Brazil. Cultural heritage.

Começo a minha fala pelo título dado a esta mesa-redonda: *De que forma a tradição está presente nos processos contemporâneos em teatro de animação?* A primeira resposta que me vem à mente à indagação é: as tradições só podem estar presentes nos processos contemporâneos se as conhecemos. Dessa assertiva, outras perguntas surgem: Como chegamos a conhecer essas tradições na contemporaneidade? Como elas têm sido repassadas, considerando os novos contextos da contemporaneidade?

Os processos de conhecimento dessas tradições acontecem por diferentes caminhos que não se excluem, ao contrário, se complementam. Em geral, primeiramente são resultados da vivência direta, seja como artista ou como público que delas compartilham. O conhecimento advém também da pesquisa e do estudo das suas

diversas formas, o que inclui: os elementos de linguagem que as constituem; as suas historicidades; a compreensão dos sentidos que elas produzem, tanto nos seus fazedores quanto nas comunidades que as fruem, dentre outras.

Seja de qual modo a tradição é apreendida, só poderei passá-la à frente se ela me afeta, me instiga. Assim, vou falar brevemente como eu cheguei primeiramente ao Mamulengo, e depois às outras tradições bonequeiras do nordeste brasileiro, como o Babau, o João Redondo, o Cassimiro Coco.

Foi por vivência artística que me aproximei do Mamulengo, nos sete anos de andanças com o grupo Mamulengo Presepada, de Chico Simões, no qual eu fazia um Mateus feminino, uma brincante, mistura de mestre de cerimônia e musicista, que tocava e cantava para os bonecos e servia de ponte entre estes e o público. Foi como artista que eu comecei a adentrar no terreno da tradição mamulengueira.

Essa vivência artística me possibilitou viajar e conhecer outras tradições de bonecos europeias, como Pulcinella (Itália), Cristobita (Espanha), Bonecos de Santo Aleixo e Robertos (Portugal), que me instigaram a imaginação e a curiosidade, e me impulsionaram a querer conhecê-las mais profundamente.

Daí se deu o que chamo de segunda camada de conhecimento, que foi minha formação acadêmica como pesquisadora das tradições. Primeiramente no mestrado, quando fiz um estudo sobre a ocorrência do Mamulengo no Distrito Federal<sup>1</sup> abordando questões como: De que maneira essa forma artística nordestina chega ao DF? Como ela é ressignificada neste novo contexto? Como se dá a comunicação com um público tão diverso do nordestino, tanto pela faixa etária preferencial a que se destina quanto pelo contexto sociocultural<sup>2</sup>?

---

<sup>1</sup> Distrito Federal: o Mamulengo que mora nas cidades - 1990-2001. Universidade de Brasília, Brasília, 2001.

<sup>2</sup> No DF o público é majoritariamente infanto-juvenil e as apresentações ocorrem, na

Esse **Mamulengo fora de lugar**, termo cunhado por mim para falar desse deslocamento, me atiçou a curiosidade de conhecer com mais profundidade as tradições populares de luva ocidentais que antecederam o Mamulengo, e me levou ao doutorado na Universidade de Dublin<sup>3</sup> sob a orientação do professor John MacCormick, um dos maiores historiadores do teatro de bonecos popular ocidental da contemporaneidade.

Meu projeto inicial de doutorado propunha um estudo comparativo entre o Mamulengo e seus “ancestrais” europeus citados acima. Mas ao realizar a pesquisa de campo pelo nordeste brasileiro, onde vivi e convivi com os diversos brincantes e suas brincadeiras por quase um ano, fui totalmente “enfeitiçada” e o projeto deu uma guinada, passando a se concentrar no Mamulengo, principalmente da Zona da Mata de Pernambuco, onde trabalhei prioritariamente com três bonequeiros: Mestre Zé Divina; Mestre Zé Lopes e Mestre João Galego, mas também com o grande Chico Daniel, brincador de João Redondo, do Rio Grande do Norte. Também adentrei em estudo mais generalizado dessas tradições no Ceará e na Paraíba. A todos esses Mestres eu dedico a minha fala.

A terceira camada de conhecimento se deu como coordenadora-geral do Processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco, que resultou no título de Patrimônio Cultural do Brasil junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, cujo inventário foi realizado por cerca de sete anos de pesquisa, em quatro estados do Nordeste (Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará) e no Distrito Federal.

A pesquisa documental consistiu no levantamento e catalogação de dados já existentes sobre o TBPN, como fontes escritas

---

maioria, nas escolas ou em contextos pertinentes a esta faixa etária.

<sup>3</sup> *Mamulengo Puppet Theatre in the Socio-Cultural Context of Twentieth-Century Brazil*. 2005. 421. Tese – Trinity College, University of Dublin.

(livros, teses, artigos, material veiculado na imprensa, etc.); acervos de bonecos e outros materiais utilizados nos espetáculos; acervos de registro audiovisual, entre outros. Durante esse período foi realizada extensa pesquisa em acervos públicos e privados, bibliotecas e museus das capitais dos estados supracitados.

A etapa de pesquisa de campo pressupôs a incursão dos pesquisadores ao encontro dos bonequeiros e grupos de teatro de bonecos em suas localidades, com a finalidade de realizar o inventário. O trabalho incluiu entrevistas, prioritariamente com os mestres bonequeiros, depois com outros artistas e familiares; registros fotográficos dos acervos de bonecos e objetos de cena, dos ambientes de trabalho e suas localizações. Nestas, também houve apresentações de brincadeiras (espetáculos), filmadas pelas equipes de pesquisa. Esse importante acervo encontra-se armazenado em arquivos físicos e em mídia digital.

Por meio de uma ação interdisciplinar, na qual colaboram as áreas do teatro de bonecos popular, do patrimônio cultural, das ciências da informação e das línguas estrangeiras e tradução, estamos levantando fundos para a implantação do projeto que propõe a criação de uma biblioteca digital com toda a documentação produzida durante o processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como Patrimônio Cultural do Brasil, para acesso de pesquisadores, professores, artistas e público em geral.

São esses conhecimentos construídos durante minha trajetória que busco compartilhar nos processos que vivencio na contemporaneidade, sejam eles resultantes de minhas práticas como artista ou de minhas práticas acadêmicas, porque, como explicitado no título deste artigo, só verdadeiramente passamos à frente o que nos afeta. Dessa maneira, preciso fazer isso com meu público e com meus alunos, pois sem essa apreensão sensível ou intelectual, dificilmente essas tradições podem seguir adiante. Então, o que pretendo aqui nessa mesa é afetar um pouco vocês!

Em primeiro lugar é preciso afirmar que o Mamulengo é, na sua origem, um teatro de bonecos absolutamente popular, praticado por

artistas pertencentes às camadas populares da sociedade (pequenos agricultores, pescadores, profissionais de pequenos serviços, entre outros, muitos deles semianalfabetos) e que hoje, mesmo em menor escala, ainda acontece em cidades do interior e nas capitais dos estados nordestinos. Com os deslocamentos dos artistas populares, esse teatro de bonecos migrou para grandes centros da Região Sudeste, como São Paulo e Rio de Janeiro, e também para o Distrito Federal. Neste, o Mamulengo se expandiu junto a novas gerações de bonequeiros e hoje a capital do país conta número significativo de grupos trabalhando exclusivamente com essa linguagem<sup>4</sup>.



**Figura 3** - Bonequeiros de Brasília e de outros estados, juntamente com o Mestre Zé de Vina de Pernambuco na Jornada do Patrimônio – Oficina de Salvaguarda do TBPn no DF, na Superintendência do IPHAN – DF, agosto de 2019. Foto: Ana Carolina Lessa Dantas.

<sup>4</sup> De 22 a 25 de agosto corrente, foi realizada a Jornada do Patrimônio – Oficina de Salvaguarda do TBPn no DF, proposta pelo IPHAN – DF, na qual foi levantada a existência de 15 grupos de mamulengo na cidade.





**Figuras 4, 5, 6 e 7** - Bonequeiros do nordeste. Na parte superior João Vianna da Silva (São José do Campestre, Rio grande do Norte) e Antônio Babau (Mari, Paraíba, já falecido). Parte inferior, José Vitalino (Nazaré da Mata, Pernambuco) e Chico Bento (Trairi/ Crato, Ceará). Fotos de autores diversos presentes no Dossiê Interpretativo: Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, 2014.

O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste apresenta uma importância fundamental, pois através dele são abordados temas que remetem ao imaginário, às crenças, aos desejos, aos medos, às críticas sociais de seus artistas e do público que dele compartilha. Assim, ele fala da nossa história, de um país riquíssimo culturalmente, mas absolutamente desigual social e economicamente, um país racista, um país homofóbico, ao mesmo tempo generoso em tantos aspectos. Essa incoerência, essa contradição permanente é expressa nesse teatro de bonecos, o que somos está ali presente!

Embora para efeito da pesquisa o considerássemos como um único *Bem* - Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, pelas razões já expostas, é importante também conhecer e reconhecer a diversidade de suas formas, não somente pelas nomenclaturas - Mamulengo, João Redondo, Babau e Cassimiro Coco, mas pelas diferentes estruturas dramáticas, personagens, músicas, barracas/empanadas. É importante que conheçamos os mestres mais significativos, como Januário de Oliveira, conhecido como Ginu, que atuou em Recife até meados dos anos 70; Solon, de Carpina, falecido nos anos 80; Chico Daniel, que faleceu nos anos 2000, quando ainda brincava na região de Natal; Zé Divina, que até hoje brinca na região da Zona da Mata Norte de Pernambuco; Chico Simões, nascido em Brasília e que brinca por todo o Brasil e por vários países. É fundamental conhecer e reconhecer esses artistas que apresentam uma riqueza significativa de acervos de bonecos; de acervos de passagens/cenas; de formas diferentes de estruturar a brincadeira e de se relacionar com o público.

Passo agora, a apresentar alguns desses elementos, mesmo estando longe de aprofundar a discussão pelo espaço dessa mesa.

### **Elementos de linguagem**

#### *Barracas*

As barracas, também conhecidas como empanadas ou toldas, é o espaço cênico onde se dá a ação com os bonecos, que podem ser apenas um anteparo para esconder os bonequeiros, como um lenço esticado entre dois suportes ou apresentar uma estrutura mais complexa, como uma pequena “casa”. Conhecer como elas são construídas em cada lugar, suas especificidades, as razões dessas diferenças, suas historicidades (elas se transformaram?) são pontos importantes.

Em Pernambuco, mais especificamente na região da Zona da Mata, as barracas apresentam uma grande riqueza visual, com muitas cores, algumas com cenários de fundo e uma grande diversidade de signos visuais que vão desde personagens que são representados

por pinturas localizadas principalmente na parte frontal da barraca até escritos com informações sobre o grupo: nome do grupo e do mestre responsável; data de criação; cidade de origem; contatos do mestre. Tais informações, que situam o grupo em um tempo e lugar, inclusive revelando a sua permanência temporal, considerada como um fator de qualidade, funciona também como uma propaganda para futuras contratações.



**Figura 8** - Barraca pertencente a João Nazarro, mamulengueiro pernambucano. Acervo Museu do Mamulengo, Olinda. Foto: Izabela Brochado, 2004.

Outro aspecto que diferencia as empanadas desta região é sua organização interna, a exemplo da empanada do Mestre Zé Divina. Ainda hoje, ele e seus ajudantes apresentam seus bonecos sentados sobre caixotes diferentemente da maioria, que se apresenta em pé. São dois grandes caixotes que durante a brincadeira são colocados um sobre o outro, sendo um usado como “piso” e o outro como “banco”. O som dos pés sobre a madeira cria um efeito sonoro que é utilizado em vários momentos do show, que tanto pode ser um acompanhamento rítmico a uma determinada música, como explicitação de intensidade “emocional” de algum personagem ou cena, sendo o ritmo acelerado pelos pés que batem intensamente sobre o chão, ou seja, sobre a madeira do caixote de baixo. Interessante notar que nos Bonecos de Santo Aleixo da região do Alentejo, Portugal, os bonequeiros também fazem o mesmo uso dos seus caixotes. Tanto ali quanto em Pernambuco os caixotes são utilizados para o transporte dos bonecos e demais materiais de cena.



**Figura 9** - Desenho da parte interna de uma barraca de mamulengo, feito pela autora, a partir da observação da brincadeira do Mestre Zé Divina e de outros mestres de Pernambuco, 2004.

*Os bonecos/personagens*

Conhecer as formas de construção e os materiais utilizados para a representação dos personagens é um campo vasto de estudo. Estabelecer estudos comparativos entre o acervo de bonecos de mestres da velha geração e das gerações atuais, observando como esses elementos apresentam uma historicidade, tanto no tipo de material utilizado quanto na representação das figuras, indicam muitos caminhos e a partir deles muitas perguntas surgem: Como eram representados antes? Quais materiais eram utilizados? Quais seus significados? Como são representados agora? Que novas figuras surgiram a partir de novos materiais e de novas dramaturgias? Há que se olhar para esse campo sem incorrer no risco do saudosismo muito próximo de visões folcloristas sobre a tradição, que muitas vezes idealiza uma forma “pura”.





**Figuras 10 - 17** - Bonecos de diversos mamulengeiros pernambucanos, presentes no acervo do Museu do Homem do Nordeste, Recife. Fotos: Izabela Brochado.



Como apontado por Hermilo Borba Filho em seu livro *Fisionomia e Espírito do Mamulengo* (1966), os bonequeiros usam os materiais que instigam a sua imaginação, e eu completaria, e que estão disponíveis, considerando inclusive as dificuldades financeiras da maioria. Observa-se que os bonequeiros não têm uma preocupação em preservar algo fixamente, embora os personagens-tipo devam apresentar características próprias que os identificam como tal. Então, conhecer a tipologia de personagens é outro aspecto fundamental para se entender essas tradições: Quem são? Que nomes possuem? Qual o seu papel na dramaturgia? Quais as suas características? Qual a sua historicidade? Que novos personagens surgem, considerando os novos contextos? Que novas histórias?

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.” (ALCURE, 2008, p.61). Com isso, podemos dizer que o personagem-tipo está no centro da construção dramática.

### *Dramaturgia*

Assim como outros elementos, a dramaturgia no Teatro de Bonecos Popular do Nordeste apresenta variações relativas ao lugar e ao tempo de sua produção. No artigo “Aspectos dramáticos do teatro de bonecos popular”, Brochado e Ribeiro (2011, p.199) apontam que:

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.

A compreensão do espetáculo como fenômeno que acontece no aqui e agora não elimina a noção da presença de procedimentos codificados, seja na relação com o público seja nos textos fixados por transcrições. Assim, conhecê-los é outro aspecto que considero fundamental para passar adiante as tradições, sempre compreendendo que, estando inseridas no campo das tradições orais, essas formas teatrais são mantidas vivas pelos (e nos) espetáculos enquanto processos de comunicação que se renova e assim “sujeitos a transformações por parte dos enunciadores sucessivos dos textos” (ZURBACH, 2007, p. 41).]



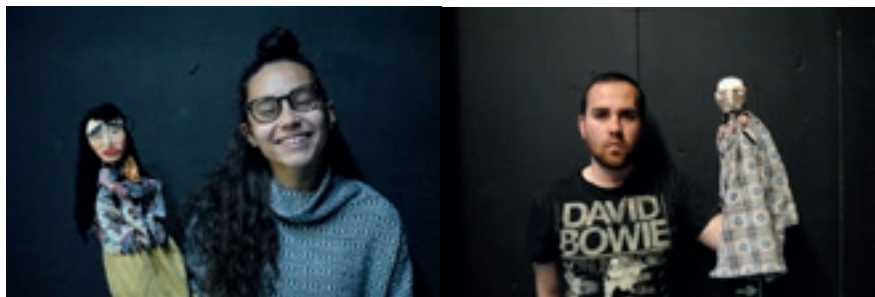
**Figura 18** - Espetáculo Uma História Simples. Direção: Izabela Brochado. Companhia Trapusteros Teatro. 3o. PRO-VOCAÇÃO, UDESC. Foto: Jerusa Mary.



Quando trabalho com as tradições em minhas experiências pedagógicas são essas noções que busco passar aos alunos, pois preciso surpreendê-los com a riqueza expressa das tradições em seus vários elementos. Busco instigá-los a olhar para os bonecos (seus talhos, pinturas, materiais), figuras que deveriam também ser estudadas pelos alunos de escultura. Mostro a diversidade dos elementos textuais (os trocadilhos de duplo sentido, as loas rimadas, as temáticas); a improvisação que nasce do encontro e na relação que o mestre estabelece com o público, incluindo as estratégias usadas por ele para se comunicar frente aos diferentes públicos, sejam diferenças etárias, sociais ou de contexto<sup>5</sup>. Conhecer esses elementos é fundamental para que os alunos possam compor seus repertórios, valorizando e se enriquecendo com conhecimentos que vêm de uma memória longa, repassados prioritariamente por meio oral dentro de uma estrutura social que está se transformando rapidamente. Então, é fundamental que as formas de repasse também sejam transformadas e que o olhar dos estudantes encontrem novos referenciais, que não sejam apenas os eurocêntricos. Nesse sentido, meu trabalho como artista, pesquisadora e professora dialoga com a perspectiva epistemológica da Ecologia dos Saberes, uma vez que esta busca valorizar culturas e saberes diversos quebrando visões hegemônicas e, como apontado por Boaventura de Souza Santos em seu fundamental livro *Epistemologias do Sul* (2009, p.45), perceber o conhecimento através de uma “inesgotável diversidade e experiência do mundo”.

---

<sup>5</sup> Sobre o tema ver BROCHADO, Izabela. A participação do público no mamulengo pernambucano, In: **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul : SCAR/UEDESC, ano 2, v. 3, 2007. ISSN 1809 – 1385.





**Figuras 19 – 24** - Conjunto de fotos da oficina *O teatro de Mamulengo*, dada pela autora como parte da disciplina Introdução ao Teatro de Marionetas do curso de Licenciatura em Teatro, Universidade de Évora, Portugal, ano lectivo 2016/2017 – 2º ano. Fotos: Izabela Brochado e Marcos Pena.

O trabalho que venho realizando tem sido nas disciplinas e grupos de pesquisa na Universidade de Brasília e em oficinas de curta duração ministradas em diversos contextos, nos quais o universo das tradições está no centro do conhecimento a ser compartilhado e, assim, possibilitar aos alunos conhecer os signos visuais, as estruturas de enredo, os textos transcritos, as técnicas de comunicação com a plateia, as músicas, e a partir desse universo, e instigados por ele, criarem os próprios espetáculos, misturando temáticas, técnicas presentes nas tradições com novas discussões, novos personagens, novos enredos, ou seja, com questões da contemporaneidade – raciais, gênero, sexualidade.

Cada nova experiência vivida reafirma que, para que a tradição siga adiante é fundamental que ela tenha uma comunicação efetiva com o presente.



**Figuras 25 e 26** - Espetáculo *Uma História Simples*. Direção: Izabela Brochado. Companhia Trapusteros Teatro. 3o. PRO-VOCAÇÃO, UDESC. Foto: Jerusa Mary.

## REFERÊNCIAS

- BROCHADO, Izabela Costa. Dossiê Interpretativo. **Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babeu e João Redondo como Patrimônio Cultural do Brasil**. Brasília: MINC; IPHAN;UnB; ABTB, 2014.
- BROCHADO, Izabela Costa. **Mamulengo Puppet Theatre in the Socio-Cultural Context of Twentieth-Century Brazil**. 421. Tese – Trinity College of Dublin, 2005.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In. SOUSA, Boaventura de; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- ZURBACH, Christine. (Org.) **Autos, Passos e Bailinhos: Os textos dos Bonecos de Santo Aleixo**. 1ª Ed. Évora: Casa do Sul Editora, 2007.

# A necessidade da mudança na continuidade da tradição do mamulengo

Chico Simões  
Mamulengo Presepada (Brasília)

Transcrição: Caê Beck<sup>1</sup>



**Figura 1** - Espetáculo *O Romance do Vaqueiro Benedito*, do grupo Mamulengo Presepada. PRO-VOCAÇÃO, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary.

---

<sup>1</sup> Graduando em Licenciatura em Teatro na UDESC e bolsista do Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense.



**Figura 2** - Chico Simões. *Conferência: Processos criativos em diálogo com as tradições.* PRO-VOCAÇÃO, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019xxxx>



DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019477>

**Resumo:** Este artigo registra a fala do artista popular mamulengueiro Chico Simões na mesa-redonda *Processos criativos em diálogo com as tradições*, durante o evento Pro-Vocação – 3º Encontro Internacional sobre Formação de Teatro de Animação. O texto<sup>2</sup> aborda a tradição do mamulengo, suas modificações ao longo do tempo e sua relação com a *Commedia dell'Arte*. Também reflete sobre alguns conflitos entre mestres e aprendizes e sobre a relação dessa manifestação popular com a academia.

**Palavras-chave:** Mamulengo. Tradição. Academia. Commedia dell'Arte.

**Abstract:** This article registers the popular artist mamulengueiro Chico Simões's speech at the roundtable *Creative process in dialogue with traditions* during the event Pro-vocation – 3rd. International Conference in the Arts of Puppetry. The text approaches the mamulengo tradition, its changes through time e its relation with *Commedia Dell'Arte*. Also reflects about some conflicts between masters and apprentices e about the relation of this popular art with the academy.

**Keywords:** Mamulengo. Tradition. Academy. Commedia dell'Arte.

Eu vou pedir aos brasileiros que sabem falar inglês ou francês que coloquem o fone de tradução para ver se assim podem entender o que falo e depois me explicarem. Muito obrigado aos tradutores... Fiquem tranquilos, porque nós sabemos que traduzir também é trair!

Eu amo as palavras, essa “pró-vocação” então... é uma das minhas favoritas. Pensei em começar provocando, dizendo que essas academias têm muito saber, mas esse saber está num lago: vai decantando. Tem muito saber ali, mas está parado, enquanto que as tradições são rios correndo, sempre se renovando e se recriando. Depois pensei que isso é só uma imagem e eu já não acredito nela. Eu sei que na academia tem muito saber em circulação, assim como em um rio. E, às vezes, tem na tradição coisas que vão ficando sedimentadas, como em um lago. Coisas que ficam paradas em uma comunidade, em um grupo fechado. Então, era só um preconceito meu com a academia. Talvez porque eu tenha sido expulso da escola. O fato



de ter sido expulso da escola me levou para a rua. Eu vendia coisas na rua, nas feiras, onde estão os camelôs: aqueles que vendem, com seus bonecos, com seus ventríloquos, com suas mágicas. Todos esses “Mateus”, esses palhaços que brincam, que abrem a roda, e que estão na frente das toldas, das empanadas fazendo a comunicação com o público. Muitas vezes eles estão lá como músicos, ou, como chamavam no Nordeste, há algum tempo atrás, *Arrelequinos* (sic). Hoje já não tem mais essas figuras que eram os responsáveis por recolher o dinheiro do público. Hoje em dia é o Mateus que faz esse serviço, mas o Arrelequino recolhia o dinheiro da plateia de diversas maneiras. Imaginem se esses artistas não desenvolvem maneiras de arrecadação fantásticas!? Porque é necessário, não porque estudaram, não porque leram. Porque é uma necessidade. Tem que recolher dinheiro, tem que sobreviver disso. Então essa formação é muito do costume, da necessidade. Não tem uma preocupação com manter uma tradição tal qual ela vinha. Em um determinado momento ele percebe que recebeu uma herança! Que aquilo é muito precioso. Que aquilo, além de dar sustentação econômica, faz dele uma pessoa melhor. Uma pessoa que se sente bem e que pode comunicar e se divertir com os outros. Cada um que recebe uma herança, tem a obrigação de transmitir. E ele não pode passar a herança do mesmo modo que recebeu. Tudo que é vivo está em constante modificação. Se ele passar igual, se repetir o que o mestre faz, a herança morre. A mudança é uma necessidade e cada um faz essa atualização. Mas o quanto cada um muda no que recebeu de herança é com cada um. Depende muito da situação onde ele vive e também do público para o qual ele está se apresentando, porque o público também vai nos dizendo, respondendo com sorrisos, com comentários. Muitas vezes é essa resposta do público que vai nos orientando. Por isso que, às vezes, um “erro” (entre aspas, porque nesse campo não existe certo nem errado) funciona ou não funciona, não é?

Quando eu comecei a andar com o mestre eu falava: “quando é que nós vamos ensaiar?”. E ele respondia: “como nós vamos ensaiar

se não tem público?”. Eu falava: “como o boneco vai andar?” e eu pegava o boneco parado, depois botava o boneco na mão e tentava andar com o boneco. Ele ria: “na hora que você for apresentar você vai ver”. Era tudo muito, muito diferente, e você vai vendo que é o fato de estar convivendo que vai fazendo com que a gente aprenda. (Eu nunca sei o que eu vou falar... eu só sei quando eu olho para as pessoas para quem eu vou falar. Por isso que não dá para preparar!)

A primeira vez que eu fui a um festival de teatro de bonecos foi em 1981, no Espírito Santo. Cheguei de mochila. Não fazia teatro de bonecos, não gostava do que eu tinha visto de teatro de bonecos. Fui no festival porque tinha um amigo que estava lá e ia se apresentar. Cheguei na secretaria do festival e Tácito Borralho era o presidente. Fui com a minha companheira, Rose Nugoli (que depois virou a mãe da minha filha, Clara Nugoli), participar do festival. Saímos de Brasília de carona, sem lugar para ficar, sem dinheiro. E mesmo assim o Tácito e o Nelson Brito nos receberam (Sempre recebam quem vem de fora, quem não tem crachá, quem não tem ingresso, por favor, recebam essas pessoas... as que querem!). E, então, eu pude ver o mestre Carlinhos Babau, que não gosta até hoje que o chamem de mestre. Ele diz: “essa palavra ‘mestre’ está muito usada, mestre é outra coisa.” Ele tinha convivido por três anos com Antônio do Babau. O Antônio do Babau tinha um boneco que chamava *Rei Filipino*. Era um boneco de mamulengo que era um rei. Então era uma relação de hierarquia onde o máximo era o rei, o que nos toca com os bonecos populares da Europa. Então, alguns personagens, como o Arrelequino (sic), que não era boneco, mas estava presente na brincadeira, vão nos tocar com a *Commedia Dell’Arte*.

Carlos Babau me convidou pra viajar pelo Nordeste, moramos em várias cidades, até que Carlos resolveu ficar em Juazeiro do Norte com sua companheira Schirley França, onde tiveram 8 filhos e até hoje vivem como *Grupo Carroça de Mamulengos*. Eu resolvi seguir caminho e, em 1983 fui para a casa do *Mamulengo Só Riso*, em Olinda. Então, é a Fernando Augusto que devo o contato tanto

com vários acervos e histórias de mamulengueiros quanto com os livros sobre teatro de bonecos. Ele dizia: “está tudo aqui... o que não estiver em português eu traduzo para você”. Eu fotocopiava e ficava lendo, para entender essas coisas maravilhosas do teatro de bonecos universal. Por exemplo, nem todos os grupos da *Commedia dell’Arte* podiam se apresentar em todo lugar. Algumas companhias tinham reserva de mercado em algumas cidades. Então, aqueles mambembes que chegavam eram proibidos de apresentar como “atores”. Mas, como precisavam levantar uma grana, podiam se apresentar com bonecos. Então, pegavam a *Commedia dell’Arte* e punham em boneco. Aí você vai ver o João Redondo, o Pantaleão, as Colombinas, o Bastião, o Mateus, o Pierrot, o Arlecchino... os atores não podiam fazer a apresentação com máscaras, botavam as “máscaras bonecos” na mão e brincavam. Funcionava, o povo contribuía. Tem a mesma energia. Está brincando, está fazendo, está passando adiante a tradição, o conhecimento que herdou. Então fui vendo essas pontes: cada mestre faz de um jeito. E daqui a dez anos, vai estar de outra maneira. Há sempre uma dinâmica, uma transformação, e nós temos que acompanhar. Não podemos mudar muito, também não podemos fazer igual. Ninguém sabe a medida, então é bom deixar mais flexível. Hoje, eu digo que sou conservador. Digo: “calma, vocês jovens estão mudando muito. Isso aí não é mamulengo”. Igual falavam comigo: “Chico, você não é mamulengueiro, porque você é de Brasília”. Eu dizia: “só porque eu sou de Brasília, não sou mamulengueiro? Já sei! É porque eu não chamo vocês de ‘doutor’ e ‘doutora’, como os mestres chamam, que eu não sou mamulengueiro? É porque eu não digo ‘amém’? É porque eu consegui botar uma prótese aqui nos dois dentes que caíram? Porque, para ser mamulengueiro, tem que ser pobre, folclorizado, morrendo de fome no ‘seu habitat natural?’”.

O ‘seu habitat natural’ é uma expressão que foi usada na época (início dos anos 80) para dizer que o mamulengo não poderia sair do Nordeste do Brasil, da sua região de origem, para se apresentar como convidado em festivais na Europa. Isso porque, supostamente,

o mamulengo estaria baseado na comunicação verbal com o público e não seria compreendido. Para o mamulengo sair do Brasil foi preciso vir um grupo da Europa e falar: “nós estamos convidando”. As pessoas daqui falavam: “os mamulengueiros não tem documento, não tem passaporte, não sabem usar um vaso sanitário, não sabem o que é um hotel...”. Teve esse momento. Hoje perdoa-se, porque já é parte de uma história que não faz mais sentido algum.

Outro exemplo de como nem sempre a academia compreende uma tradição popular como conhecimento digno de atenção científica: depois que Antônio do Babau morreu, algumas pessoas da Universidade Federal da Paraíba pegaram os bonecos dele e levaram para a Universidade. Carlinhos Babau (que já era meu mestre), conversando com a viúva, soube que os bonecos foram para a universidade. Então fomos atrás deles. Chegando lá, não encontramos os bonecos. Nós andamos no Núcleo de Cultura Popular atrás dessa história dos bonecos e ninguém sabia onde estavam. Quando estávamos indo embora, veio a senhora da limpeza: “vocês estão procurando os bonecos do Antônio do Babau? Eles estão aqui, eu guardei numa caixa”. Mandaram-na atear fogo, ela jogou dentro do tambor de lixo e tocou fogo, no meio de papéis e outras coisas. De repente, viu os bonecos queimando e os tirou, botou numa caixa e deixou. “Aí estão os bonecos. Vocês querem?”. “Queremos!”. Entre outros, foi salvo do fogo o João Bondade, esse boneco aqui do Mestre Antônio Babau, podem ver!



**Figura 3** - Boneco *João Bondade*. Conferência: *Processos criativos em diálogo com as tradições*. PRO-VOCAÇÃO, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary.

Mas é assim... quando nós viemos conversar nas conferências, não imaginamos como é o dia-a-dia na universidade. A barra é pesada, os pesquisadores não conseguem se manter. Então depende muito da pessoa que está no momento. As nossas instituições ainda não incorporaram a importância das culturas tradicionais para a nossa vida, a nossa identidade, o que nós somos. Nós somos o que fica da tradição.

Felizmente, tem trabalhos como esse de Izabela Brochado<sup>3</sup>. O trabalho dela (sobre o mamulengo) inclui os outros tipos populares de teatro de boneco, que são: Babau na Paraíba, Casimiro Coco no Ceará, Piauí e Maranhão e João Redondo no Rio Grande do Norte. Foi uma luta incluir esses outros tipos, porque a princípio só se queria que o mamulengo da Zona da Mata Pernambucana

---

<sup>3</sup> Referindo-se à pesquisa que encadeou o processo de patrimonialização do boneco popular do Nordeste pelo IPHAN. (N.E)

fosse reconhecido como patrimônio. Izabela e outras pesquisadoras enfrentaram essa batalha acadêmica. Foi um debate nacional. Chamamos atenção para o fato de que a tradição do teatro popular de bonecos não era uma coisa localizada e nem folclorizada, como estava se pretendendo. A tradição estava viva e existia em vários estados, inclusive tinha ido para Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. E agora já está em todo o Brasil, sem preconceitos. Então, essa pesquisa acadêmica foi muito importante para nos colocar nesse lugar.

Agora vou falar de Mestre Solon<sup>4</sup>, de Carpina, que foi o segundo mestre com quem eu convivi. Solon (que tinha nome de filósofo) viu o mamulengo pela primeira vez quando tinha 8 anos, e em 1937 estreou o brinquedo dele. Tem um documentário no YouTube, chamado *Brinquedo Popular do Nordeste*, de Pedro Jorge de Castro, de 1977<sup>5</sup>, onde Mestre Solon diz que no seu *Mamulengo Nova Invenção Brasileira*, em 1937, ele botava cinema. Ele diz: “tudo que é novidade eu ponho no meu mamulengo! Eu botava cinema no mamulengo.” Ele tinha ido ao Rio de Janeiro e comprado uma luneta. Na noite que tinha lua, ele cobrava um cruzeiro para as pessoas entrarem na barraca e olharem a lua. Ele se vestia de mago, botava uma barba branca bem grande, um chapéu de papel celofane cheio de estrelinhas e uma túnica branca. O Solon era genial, muito louco. Eu falava: “Solon, como é que começou o boneco?”; ele dizia: “Não sei, porque o boneco é primeiro que o homem”. “Primeiro que o homem? Ah, foi feito de barro?”. “Não,

---

<sup>4</sup> Mestre Solon Alves de Mendonça criou seu mamulengo na cidade de Carpina, um município da Zona da Mata Norte, no estado de Pernambuco. Segundo Fernando Augusto Gonçalves dos Santos, em *Mamulengo: um povo em forma de bonecos* (Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979, p. 114), “(...) Solon revela que sua ligação com o brinquedo remonta aos oito anos de idade, ainda em Carpina, quando viu o mamulengo de Chico da Cuia - também conhecido como Chico Presepeiro.” (N.E)

<sup>5</sup> O documentário está disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=UkepUZNLyG8>. (N.E)

isso é história da Bíblia. O boneco vem das plantas, das árvores. Nós viemos das árvores. Não tem a boneca de milho, que tem os cabelinhos assim? Então, aquilo foi virando gente, saiu do chão, começou a andar. Era de pau, era boneco, depois virou de carne e osso, virou a gente. A gente veio das plantas!”. Mestre Solon era assim: “Chico, esse boneco que tá aqui vai viver mais do que você. Você vai morrer, Chico, e esse boneco aqui vai ficar. Então cuida dele, cuida desse boneco. Não muda de nome nele. Esse pessoal que faz uma peça e uma hora o boneco tem um nome, outra hora já é outro... faz confusão! Porque tudo que você imagina existe realmente em São Saruê<sup>6</sup>. E é para onde você vai depois que morrer. Então, quando eu morrer e você pensar em mim, eu estou existindo. Pensa coisa boa, Chico, não pensa coisa ruim. Pensa coisa boa, que tudo que você pensa, existe!”

---

<sup>6</sup> São Saruê, terra utópica, abençoada, cantada em versos de cordéis, como na obra do poeta popular Manuel Camilo dos Santos (1905-1987). (N.E)

Fonte: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/29272>, acesso em 10/09/2019.





**Figura 4** - *Canção de Fogo e Pedro Malazartes nos Cafundó de Judas*. Gravura de Valdeck de Garunhuns.



## Buscas e processos com base na cultura popular

Tácito Borralho

Universidade Federal do Maranhão – UFMA (São Luís)



**Figura 1** - Izabela Brochado, Tácito Borralho e Chico Simões. Conferência: *Processos criativos em diálogo em as tradições*. 3º PRO-VOCAÇÃO, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019488>

**Resumo:** O texto apresenta fundamentalmente um relato sobre o trabalho de pesquisa e extensão desenvolvido pelo projeto *Casemiro Coco*, do Departamento de Artes Cênicas do Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal do Maranhão – UFMA, no que se refere aos processos criativos, decorrentes dos resultados de investigações sobre os elementos animados presentes e atuantes nos folguedos maranhenses (máscaras, bonecos e bonecos/máscaras), desde os procedimentos de coleta desse material até a elaboração de produtos com base no estudo destes.

**Palavras chaves:** Tradição. Elementos animados. Máscaras. Bonecos. Folguedos.

**Abstract:** The text presents fundamentally a report about the research and extension work developed by the project “Casemiro Coco”, of Federal University of Maranhão - UFMA’s Performing Arts Department, on what refers to creative processes, occurring from investigation results about animated elements presenting and operating in folguedos maranhenses (masks, puppets and puppet/masks), since the material’s collecting procedures until the products elaboration based in studies.

**Keywords:** Tradition. Animated elements. Masks. Puppets. Folguedos.

Neste trabalho entrego-me à tarefa de especular, de forma direta, as ações a que se propõe um projeto de extensão, dentro da academia, que consegue respirar com autonomia, ao mesmo tempo que se compromete em apresentar resultados de interesses mais exigentes para uma universidade, como a produção de artigos, livros etc.

O Projeto Casemiro Coco ainda não se impõe estabelecer teorias apoiadas pela análise dos objetos de estudo já catalogados. Há sim, desde o início, uma preocupação em alimentar um arquivo de acervo robusto e fértil que proporcione ligação entre as práticas documentadas e aquelas que serão as práticas documentais.

Mesmos assim os resultados alcançados propiciam de qualquer forma, outros produtos que, embora aceitos e respeitados pela

instituição, não dispõem de apoio financeiro direto, mas podem ser acudidos vez ou outra por uma agência de financiamento e que integram a existência de um Departamento de Artes Cênicas. Me dedicarei a relatar os procedimentos de desenvolvimento das ações pertinentes ao projeto de extensão Casemiro Coco (com grafia diferenciada daquela utilizada pelos mestres cassimireiros), que utiliza o nome do boneco patrono, mas que tem como proposta, compor e atuar como um grupo de estudo e pesquisa, encenação e difusão do teatro de bonecos popular do Maranhão.

Em se tratando de um projeto que pertence a um Departamento de Artes Cênicas, cujo curso de graduação é de licenciatura em teatro, os apelos a uma dedicação à pedagogia do teatro são bastante fortes, o que provoca uma eficaz busca por construção de saberes que respondam aos processos educativos, especialmente aqueles contidos na transmissão de conhecimentos e procedimentos de ensino dos modelos e técnicas de mestres dos diferentes folguedos, que ajudam a manter ou contribuem para os processos evolutivos das brincadeiras populares maranhenses.

Esse trabalho empírico, desenvolvido pelo grupo responsável pela execução do projeto, que busca elaborar paradigmas de construção, animação, gestuária, coreografia, de objetos e seus usos na cena, nos encanta e nos incita a compreender seus esquemas, partituras e nos move a registrá-los e voltar a investigar mais amiúde.

A percepção de que uma investigação somente sobre a construção dos objetos, do conhecimento de ritmos, toadas, e apontamentos de partituras de passos coreográficos, havia se tornado numa superficial e rasa forma de contato com o conhecimento desses produtores populares e de que a mera transmissão dos registros e o ensinamento de um arremedo bizarro dos seus comportamentos cênicos era um trabalho já esgotado, evidenciou-se que seria preciso investir em outras práticas de pesquisa, outros modelos e métodos de investigação que levassem a resultados com espectros mais amplos, ao mesmo tempo em que nos proporcionassem a aquisição de um conhecimento mais estreito e aprofundado de cada item ou dinâmica investigada.

Com a definição de metas de trabalho e a organização de equipes por interesse de foco, o projeto teve sua proposta ampliada para trabalhar em função da construção de um conhecimento sobre Teatro de Formas Animadas, com base nas tradições populares e seus folguedos no Maranhão, que privilegiasse o estudo dos processos de construção do objeto, seus modos de animação/operação; seus usos na cena, formas de atuar, dançar ou simplesmente de animá-los; definição de partituras de gestos, passos e ritmos, principalmente, o repertório de métodos de ensino de todos esses procedimentos.

Com esse propósito, o projeto se aproximava adequadamente daquele conhecimento popular e, em laboratório acadêmico, o desconstruía e recriava, transformando os resultados obtidos em oficinas para professores e artistas, capítulos de livros, artigos, livros, exposições e espetáculos, mesmo porque concordamos com Godovsky (2015, p. 249) quando assevera que “a essência da criatividade consiste no conhecimento e no domínio da tradição, de um lado, e no esforço para criar algo novo, de outro”.

O primeiro contato real com o Teatro de Formas Animadas foi com o boneco popular Cassimiro Coco, boneco de luva do mesmo estilo, forma de construção e animação do Mamulengo nordestino. O Cassimiro, personagem negra protagonista da brincadeira, no Maranhão, tem a cabeça esculpida geralmente por um marceneiro e vestimenta e mãos confeccionadas pelo cassimireiro que o utiliza nas funções do brinquedo. Apresenta o mesmo repertório de gestos do Mamulengo, do João Redondo e de outros heróis do mesmo estilo, mantendo sua força interpretativa, no potencial vocal e verve de piadas do seu operador, que consegue estabelecer a perfeita triangulação necessária para manter um espetáculo vivo e duradouro.

As peripécias dessa personagem boneco, surpreende tanto o público como estudiosos, pela simplicidade e poder de encantamento. Isso despertou nas equipes do projeto um grande interesse de observação e de expectativas pedagógicas.

A realização de um estudo detalhado da brincadeira, suas personagens, fundamentada no acompanhamento de cassimireiros

na elaboração final do objeto para cena, e uma profícua coleta de informações com base nas entrevistas e depoimentos dos mestres, sobre a transmissão desse conhecimento de construção do boneco, desde a coleta do material (da escolha da madeira, como tecido, tintas) à confecção final, a roteirização dos espetáculos, mecanismos e espaços para apresentações, garantiram aos participantes um aprendizado amplo desse tipo popular de boneco de luva.

É necessário ter em conta que nosso objeto de estudo está lá, num campo aberto e disponível, sem nenhuma guarda ou defesa, e que a abordagem aos artistas populares em seus territórios deve ser recoberta de cuidados e atenções especiais, que impliquem a abertura do investigador para a totalidade de coisas que envolve a produção da pessoa que se dispõe a fornecer todos os dados do seu conhecimento. Isso nos leva a buscar entender muito além da construção de objetos e sua utilização cênica, leva-nos a todos os fenômenos que cercam essa pessoa, sua vida, sua experiência cultural, suas tradições, sua compreensão a respeito dos seus estímulos criativos, das emoções que provoca em quem participa com ela, tanto como contribuinte direto ou como simples apreciador.

No aprendizado com o cassimireiro, a observação constante e profunda se desdobra em um diálogo, quando permitido, em que as técnicas, se assim o consideramos, nos são transmitidas por meio de “aconselhamentos” de como não fazer ou de como fazer melhor para “abismar” mais o público receptor, atingindo a sua plena participação interativa. Eugênio Barba (1995) contribui com essa reflexão, quando ressalta que esse processo pode ser compreendido por meio de formas ou procedimentos como: “convivência - método de aprendizagem coletiva”; “técnicas codificadas/princípios que retornam”; “comportamento restaurado e comportamento vivo”; “variações de equilíbrio”; “técnicas de mimese corpórea”; “aprendizado com a tradição”; “observação”; “técnicas herdadas e acréscimos de saberes”.

Finalizado o processo de estudo das técnicas de construção e animação, pensamos em como se poderia aproveitar desse material

para a elaboração de uma proposta pedagógica, que fosse capaz de transmitir o conhecimento sobre esse boneco, com base numa metodologia adequada para alunos das escolas públicas.

A primeira clientela foi de discentes da UFMA, licenciados em teatro e de professores das redes escolares interessadas (pública e privada), que participaram de cursos e oficinas, em que as experiências já testadas no laboratório do projeto puderam ser disseminadas.

O projeto mais adequado para a experiência com a linguagem do teatro de animação foi a criação do Casipet, boneco elaborado com cabeça modelada em garrafinha pet e com corpo executado em luva de molde simples e colado, ao invés de costurado.

O principal objetivo com essa forma de fazer um boneco de luva é proceder um modo acessível de construção do objeto e mais rapidamente poder desenvolver a experiência com as técnicas básicas da animação, utilizando empanadas simples e luz natural. O resultado da disposição do alunado em brincar com os casipets, motiva-os a participar de um aprendizado consequente, tal como a cooperação do trabalho em grupo, o desenvolvimento e desinibição da fala e dos processos de metáforização, a atenção ao realizar um jogo, no qual a triangulação se faz necessária e surge até espontaneamente. É necessário observar que, além disso, deve-se ter em conta que, embora essa clientela esteja iniciando no processo de aprendizado do boneco de luva, precisa estar atenta para os processos de animação desse boneco. Desse modo,

A manipulação do objeto deve investigar pontos chaves para que essa matéria tenha vida independente de quem a maneja e, ao mesmo tempo, seja verossímil. Não se trata de emular gestos humanos ou buscar o realismo no boneco. (LOREFICE, p. 75-76).

Coube-nos então observar atentamente a reflexão de Nicolas Gousseff:

Quando vestimos um boneco de luva, a mão, o punho, o antebraço se tornam seu esqueleto. A fonte da manipulação está oculta no boneco, tanto para o manipulador quanto para o público. Com isso, quando o cotovelo está em contato com uma parte do corpo do bonequeiro, parece que o boneco se mantém nessa parte. A auto ilusão quanto à autonomia do boneco é espetacular, seja para o público, seja para o manipulador, o qual, *ipso facto*, também é espectador. (GOUSSEFF, 2015, p.108).

Satisfeitos com essa etapa do projeto, os participantes (que na verdade são artistas-docentes e bonequeiros) resolveram iniciar um novo processo criativo para o grupo, atento a uma proposta do projeto. Foi elaborado então um espetáculo de boneco de luva, em que pusemos em prática todo o aprendizado adquirido com os cassimireiros e que serviu de espetáculo ilustrativo para o trabalho desenvolvido nas escolas. O espetáculo recebeu o título de *As peripécias de Casipet e seu papagaio mágico*, cujo o enredo é a história de dois garotos que brincam todos os jogos infantis que conhecem e, ao ficarem enfadados, resolvem empinar papagaios (ou pipas). Neste último jogo, apesar de já acontecer nas cenas anteriores, a malandragem e a esperteza de um dos garotos são insuperáveis e conseguem driblar a confiança do outro. A avó de um deles entra na trama e resolve o imbróglio.

A segunda etapa do projeto de extensão enveredou por um caminho mais provocador: estudar os elementos animados existentes nos folguedos maranhenses. Como se descortinou um cenário muito vasto, foi necessário definir que elementos e que folguedos seriam escolhidos. Decidimos que seriam o Bumba-Meu-Boi, os Caretas de Caxias, o Cordão de Urso, o Fofão. Restava então definir o período da pesquisa, o que não poderia escapar aos ciclos junino, carnavalesco e natalino.

Foi no ciclo junino que ocorreram as primeiras investidas em campo, com um problema a mais: embora o folgado junino escolhido tenha sido o Bumba-Meu-Boi, somente em São Luís,

ele se apresenta em cinco sotaques diferentes e cada sotaque com dezenas de conjuntos. O ciclo carnavalesco foi menos problemático, pois foram escolhidos os Cordões de Urso e os Fofões. O ciclo natalino representou uma pesquisa mais exaustiva, pois os Caretas são componentes de um folguedo cujos conjuntos se encontram em Caxias, na Região Leste do Estado.

Como os folguedos apresentam uma variação de elementos que nos proporciona definir objetos de estudos específicos, foi acordado que seriam agrupados em bonecos; boneco/máscaras e máscaras.

Iniciamos com a categoria boneco e boneco/máscara, no folguedo Bumba-Meu-Boi, observando que em todos os sotaques, as figuras animadas comuns a todos são o boi e a burrinha. Alguns sotaques apresentam em suas comédias (matanças de terreiro) as Caiporas e alguns Bichos, de acordo com o enredo da comédia do ano.

O Boi, como as outras figuras aqui descritas, poderá apresentar características de um boneco/máscara, entretanto ao observarmos seus processos de animação, o seu operador, o miolo, não se comporta como um ator mascarado, e sim, manifesta uma precisa ilusão de vida gerada pela manipulação/operação, resultado da energia do brincante-animador-dançarino que, neste caso, age como um ator-animador, pois.

O teatro de animação trabalha com a matéria concreta, que pela energia do ator, torna-se animada, faz-se personagem. Matéria animada como a própria palavra diz, é todo e qualquer corpo físico que no contato com energias sutis do espírito, adquire outros significados. A alma é o não material, “o que não tem peso” e se manifesta através de elementos físicos e sua manifestação mais sutil é o movimento. Quando a matéria se move por energia própria ou acionada por impulso humano, imediatamente provoca novos fenômenos (...) a energia que se desprende da matéria cria força que a transcende. A tudo isso chamamos: Vida. Quando a energia cessa, aparentemente aparece a imobilidade. E, o corpo assim “imóvel” suscita outra realidade. Ao cessar total a energia, chamamos: morte. (AMARAL, 2005, p. 16 -17).



Essa reflexão vem contribuir para o entendimento da animação do boneco Boi em seu teatro e atuação do Miolo em todo o processo de encenação. Convém ressaltar que o conceito de “alma”, ali utilizado por Amaral (2005), não deve ser confundido com o conceito de Miolo, já que a “alma” é a energia desprendida do próprio no ato da animação.

Brincante/animador/dançarino, o Miolo passa a ser, ao seu modo, um co-protagonista do teatro de animação inerente ao folgado do Bumba-meu-boi, sendo o animador da figura principal do espetáculo. Além de emprestar-lhe os membros e os mecanismos articulatórios que completam a imagem do Boi, sem imprimir-lhe nenhum aspecto realístico completo e, por meio de seus membros, facultar-lhe que possam lembrar, para quem os vê, um Boi vivo, em nenhum momento expõe as características de uma imitação ou representação do animal real. E sua imagem, sua feição, sua impressão, só poderia ocorrer através de um animador que alcançasse um espaço “entre” que é o estado de devir.

Nessa função de animador, o Miolo é homem e boi, sem que quimicamente se tenha transformado em um boi molar.

Sua energia é que o faz mostrar-se um boi molecular, resultante de um avizinhamo constante desses estados. Age como alguém que faz uma escolha anômala. E é “por essa escolha anômala que cada um entra em seu devir – animal” (DELEUZE, 2008, p.26 apud BORRALHO, 2012). Para Deleuze, o anômalo não é nem indivíduo nem espécie, “ele abriga apenas afectos, não comporta nem sentimentos famílias ou subjetivos, nem características específicas ou significativas, considerando-se um fenômeno de borda”. (BORRALHO, 2012, p.132).

No caso da atuação do Miolo, em estado de devir, tem-se a constatação de que sua condição de devir-animal lhe dá possibili-

dade de animar o boneco-máscara imprimindo-lhe uma carga de energia especial, que transcende a energia empregada normalmente para executar a animação de outros bonecos e objetos. Na verdade, o Miolo, em alguns momentos, procura dançar como um boi, brincar como se fosse um boi. Isso é resultado de uma precisão de técnica adquirida, reconstruída e bem executada. Mas não se trata da tentativa de imitar um animal vivo (até porque seu simulacro contém um arcabouço que o cobre, o esconde – e aí, é um boneco-máscara). O miolo procura assim “compor com a imagem, com a velocidade da imagem” algo que tem a ver com o boi.

Portadores dessa reflexão, os participantes do grupo retomam o trabalho de campo e aguçam a observação na partitura de gestos comuns aos Míolos de Boi de todos os sotaques e constroem uma partitura única, resultando das análises rítmicas e de passos coreografados que sustentam a interpretação do boneco Boi, com base na execução de sua animação em cena pelo Miolo, um brincante/ator-animador-dançarino.

Percebemos, então, que as ações corporais do Miolo revelam como o observado por Rudolph Laban, por meio do exame sistemático dos principais tipos de ações corporais, que cada um dos movimentos realizados se origina de uma excitação interna dos nervos, que resulta um esforço interno voluntário ou involuntário, ou impulso para o movimento. Verificamos a partir daí que no processo da operação/animação de um boneco, especialmente um de grande porte e que envolve fisicamente ator-animador, principalmente se ele agrega a essa animação um trabalho de dançarino, e que por isso precise utilizar-se de todo o corpo, mesmo que as mãos sejam as guias dos movimentos, essa animação transcende a utilizada com bonecos de outras técnicas, cujo esforço é menor e concentrado mais nos membros superiores.

O fato de o esforço e suas várias modalidades não apenas poderem ser vistos ou ouvidos, mas também imaginados,

é de muita importância para a sua representação tanto visível como audível, pelo ator-dançarino. Este se inspira nas descrições de movimentos que despertam sua imaginação. (LABAN, ULLMANN, 1978, p. 52).

As ações corporais simples foram vistas por ele como conteúdo em estado de espírito, que resulta em situações de lirismo, solenidade, dramaticidade, grotesca e séria no trabalho de animação do miolo. Podemos observar a determinação de sua ação corporal por meio dos seguintes fatores de movimentos: “posição”, “transferência de peso ou passos”, “direções e planos dos gestos”. Assim, no trabalho de animação do Boi, o Miolo terá que os gestos das pernas “podem anteceder o passo” e podem, também, “se seguir a um passo”. A “mudança de plano (ou nível) espacial” pode ocorrer durante uma única ação do corpo ou em suas partes. Já a “extensão dos gestos”, que significa o alcance normal de nossos membros quando se esticam ao máximo para longe do nosso corpo (atividade frequente e usual do miolo), sem que se altere a posição, “determina os limites naturais do espaço pessoal ou cinesfera no seio do qual nos movimentamos”.

Após serem analisados todo material de partituras coletados e de revisão de imagens em vídeo, detectados os pontos comuns, foi possível esboçar uma partitura que apresentasse as duas formas de operação/animação do Boi em cena, solilóquio e dialogação.

No Solilóquio, quando o miolo elabora atitudes e gestos em ações cênicas e que recebem a nomenclatura de passos, a descrição e análise dos movimentos correspondentes, por uma liberdade e independência de dançar dentro e fora da roda da brincadeira, sem o necessário compromisso de relacionar-se com a atuação ou dança de outras personagens. No solilóquio, os passos e movimentos são: levantar; balancear ou balançar; corrida; giro, tremelicar; rodada ou rodada; valsar; pinotar; banzeiro ou sereno.

Na Dialogação, dança com outras personagens, o miolo tem a atenção de corresponder aos movimentos solicitados e/ou ofertados

por elas. São eles: desvencilhar, gingado ou cortejamento, visgar (com a cabeça). Uma outra partitura precisa ser composta, à parte, por se tratar da animação do boneco fora das rodas da brincadeira, mas durante a morte do Boi, no encerramento do ciclo da brincadeira. Foi denominada de “do Sacrifício”, cujos passos e movimentos são: “quebra-peia, esbanejar e prostração”.

Do aprendizado das técnicas de animação do boi e o comportamento cênico do seu animador, foi possível definir material para utilização de espetáculos. Um deles, “O processo das formigas”, aproveitando dessas técnicas para a realização de dança com máscaras grotescas.

O outro boneco que é comum em todos os sotaques é a Burrinha. Embora sua forma e estrutura possam assemelhar-se a tantas outras existentes no País, como no Cavalo Marinho, nos Caretas etc., por exemplo, no Maranhão eles possuem um perfil delgado e sua carcaça (ou capoeira) é construída geralmente do mesmo material do Boi. Mesmo que tenhamos encontrado alguma semelhança, com a operação/animação do Boi, os estudos das ações corporais são quase os mesmos, mas apresenta pontos de diferenças significativos. A Burrinha não apresenta um ator/animador da mesma forma, aqui ele não é um Miolo que se cobre. Ele veste o boneco até a cintura, ele é um vaqueiro. Sua dança alcança a virtuosidade do Boi e seus passos e movimentos são sempre executados em Dialogação.

Sem muita novidade no aproveitamento deste boneco/máscara em espetáculos populares, pois a matriz corporal do boneco simula uma montaria e seus suportes de animação são suspensórios que sustentam o boneco, dependurando-o dos ombros do ator-animador, o boneco tem sido útil no treinamento de atores e atores-animadores-dançarinos, para danças e espetáculos populares.

A Caipora (boneco gigante), ou boneco-máscara, com correspondentes similares, em forma e matrizes corporais, em outros folguedos nacionais, figura feminina com limitações de movimentos articulatórios, exige, mesmo assim, do seu ator-animador a mesma preparação para atuação que os Miolos do Boi e da Burrinha.

Essa estrutura vem sendo recriada em alguns espetáculos de bonecos e bonecos e atores, desde a década de 70 (no Maranhão), como a Manguda em *O Cavaleiro do Destino*.

Os Bichos são bonecos/máscaras mais utilizados no Boi de Zambumba de Santa Helena, Maranhão, e têm a forma e estrutura que imitam as do Boi, da Burrinha e da Caipora (em menor tamanho). O material de construção apresenta uma variação curiosa, pois os Bichos como figuras-personagens que participarão das apresentações de comédia de um ano apenas, mesmo com acabamento e feições caprichadas, são elaborados com caixas velhas de papelão, embalagens de isopor, sem a preocupação com a sua durabilidade.

Com referência à utilização do estudo dessas figuras e objetos em reconstrução de visualidades cênicas, observamos que segue o mesmo método utilizado para os bonecos e bonecos/máscara anteriores.

Ao iniciarmos a narrativa sobre o estudo das máscaras, na construção e na utilização em espetáculos, vale ressaltar que, paralelamente à investigação de campo que implicou em elaborar e manter roteiros de acordo com os ciclos festivos, acompanhamento de artesãos em suas oficinas, registro da utilização cênica desses objetos, uma consulta permanente às fontes secundárias, permearam a pesquisa do grupo. A cada tipo de máscara encontrada e registrada, processamos um cotejamento necessário com autores disponíveis.

Após a desconstrução de cada molde, forma e da análise do material de construção e acabamento, levando-se em conta sua variedade, o importante era percebermos como se comporta cenicamente esse objeto-signo visual. Nossa investigação desceu até o público receptor das mensagens por elas transmitidas, quando participantes das brincadeiras em que essas máscaras transitam, buscando perceber a situação do ator-animador desses objetos em cena.

Na relação ator-espectador, a interpretação do objeto estabelece uma nova configuração cênica. O ator passa à condição de ator-manipulador ou animador. Como signo visual, o objeto torna-se protagonista, estabelecendo uma relação dinâmica com o ator e a platéia. (COSTA, 2016, p. 51)

Esse fenômeno pode ser observado em todas as situações de atores-animadores-dançarinos das brincadeiras investigadas, desde seus compromissos em construir o objeto, como guardá-lo após uma brincada e como utilizá-lo em cena. Nisso, catalogar máscaras por ciclo, foi mais produtivo. Iniciamos no São João com as máscaras de Cazumba que por si só já apresentam uma variedade considerável: esculpida em madeira ou modelada em tecido, essa é a parte que representa a feição geralmente zoomórfica do rosto do Cazumba. As de tecido tem como acabamento amplas orelhas de feltro bordadas e uma cabeleira de astracan ou lã pluma. As esculpida em madeiras são encimadas com torres gigantescas que são elaboradas com varões de ferro fino soldados e decorados com coberturas que variam de igrejas a radiolas de reggae. Alguns cazumbas já constroem suas torres com placas de isopor, tornando-as mais leves.

As outras máscaras presentes em alguns personagens do Bumba-meu-boi são as de pai Francisco e mãe Catirina, geralmente de tecido com cabeleira de perucas de cabelo natural ou nylon. Em alguns conjuntos, os pais Franciscos trazem máscaras de couro cru bastante grotescas. O que não falta em quaisquer dessas máscaras de pais Franciscos é um nariz fálico em formato de charuto. Máscaras de Bichos completam trajes que os imitam, em alguns sotaques. No sotaque de Matraca ou Boi-da-ilha, nos surpreende o uso de uma máscara de palha com acabamento rústico de couro cru usada pela personagem Panducha.

Do ciclo natalino, durante as festas de Santos Reis na cidade de Caxias e outras daquela região, a brincadeira de Reisado apresenta os Caretas, personagens que agem em cena como palhaços e trazem

sobre suas máscaras, coroas toscas. Nesse folgado, também brinca uma personagem mascarada que traz na cabeça uma grande cabaça encimando uma máscara geralmente de tecido. A cabaça tem uma luz no seu interior e essa personagem, de acordo com o conjunto a que pertence, pode ser chamada de Nega Velha (e seu traje é de pano remendado) ou de cabeça-de-fogo ou cabeça-de-cabaça (e seu traje é todo de franjas longas de palha de buriti).

No ciclo carnavalesco, duas máscaras grotescas, construídas sobre forma de argila crua, com cobertura de papel e cola, servem a dois folguedos distintos: o Cordão de Urso (e aí são construídas as máscaras do urso, do cachorro e do macaco) e o Fofão, personagem independente que em geral junta-se a outros e forma blocos carnavalescos.

O grande desafio do projeto sempre foi transformar o conhecimento desse material em produto de uso pedagógico e teatral. Os resultados obtidos em laboratórios foram disseminados para estudantes, professores e artistas e isso se deu de forma bastante prazerosa, pois os processos criativos aí despertados proporcionaram uma descoberta de formas e materiais variados que podem ser utilizados em experiências cênicas as mais exigentes ou em sala de aula, as mais carentes.

As máscaras construídas sobre caixas de papelão reciclado como formas ou chassis, com preenchimentos e acabamentos em papel e cola, são as mais solicitadas tanto por licenciandos em teatro como por professores da rede pública especialmente.

Em oficinas que trabalhamos as construções das máscaras e o estudo de sua animação, a utilização de lençóis coloridos como trajes das personagens criadas completam essa proposta do simples, acessível e despojado, assegurando o resultado estético almejado.

Ana Maria Amaral (2002, p. 41) nos lembra que “a máscara é como um rosto sem interior. Ao vesti-la, o ator assume sua parte racional e sensitiva, assim como constrói o seu corpo”. Essa experiência tem sido conduzida em todas oficinas e cursos que o projeto oferece, como treinamento básico, não apenas das respostas físicas aos estímulos silenciosos, mas também fundamentado no

que aprendemos com os brincantes dos folguedos estudados: há máscaras que te amordaçam, te silenciam, mas há máscaras que te proporcionam um outro caráter vocal que extrapola o murmúrio, o grunhido. Que contém o berro, mas transforma palavras e exhibe uma voz grotesca, estranha, e por isso, é dramática, teatral. O importante é que ela, a máscara, proporciona aos brincantes e público uma interação plena. O entendimento das cenas fica claro.

Os estudos em laboratório e as experiências de aplicação dos resultados com a clientela variada motivaram a criação de exercícios públicos e espetáculos com atores-em-máscara. O mais significativo foi *O Processo Das Formigas*, em que as experiências com máscaras neutras, grotescas e expressivas, seguindo mesmo os ensinamentos de Lecoq e baseando-se no aprendizado das formas populares na utilização de modelos e sonoridades, resultou num espetáculo bem concebido e bem aceito pelo público.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. **O Ator e seus duplos**. São Paulo: Edusp, 2002.

\_\_\_\_\_. O inverso das coisas. In: BELTRAME, Valmor; MORETTI, Gilmar (Org.). **Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, ano 01, nº 01. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005, p. 12-24.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator - dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: Editora HUCITEC e Editora da UNICAMP, 1995.



- BORRALHO, Tácito Freire. **O teatro do boi do Maranhão:** brincadeira, ritual, enredos, gestos e movimentos. Tese doutoramento, ECA/USP. São Paulo, 2012.
- COSTA, Felisberto Sabino. **A poética do ser e não ser.** São Paulo: Edusp, 2010
- GOLDOVSKY, Boris. Tradição como condição de desenvolvimento. In: BELTRAME, Valmor; MORETTI, Gilmar (Org.). **Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, ano 11, nº 14. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2015, p. 246-53.
- GOUSSEFF, Nicolas. Aprender a aprender. In: BELTRAME, Valmor; MORETTI, Gilmar (Org.). **Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, ano 11, nº 14. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2015, p.100-12.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento.** São Paulo: Summus, 1978.
- LOREFICE, Tito. Reflexões sobre a formação e o vínculo entre Professor e Aluno, Mestre e Aprendiz. In: BELTRAME, Valmor; MORETTI, Gilmar (Org.). **Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, ano 11, nº 14. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2015, p.71-85.

## Processo criativo pedagógico em diálogo com a tradição do mamulengo: uma experiência

Izabel Concessa Pinheiro de Alencar Arrais  
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE (Pernambuco)



**Figuras 1 e 2** - Espetáculo *O marido domado, o seguro e outras lorotas*, 2019. Direção: Izabel Concessa. Foto: Pedro Portugal.



**Figuras 3 e 4** - Espetáculo *O marido domado, o seguro e outras lorotas*, 2019. Direção: Izabel Concessa. Foto: Pedro Portugal.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019505>

**Resumo:** O artigo apresenta uma experiência pedagógica de criação cênica a partir do mamulengo, forma de teatro de bonecos tradicional do Nordeste brasileiro. Tem como objetivo refletir sobre processos de criação a partir do material da tradição no contexto da formação do professor de teatro.

**Palavras-chave:** Teatro de bonecos. Cultura popular do Nordeste. Processos criativos. Mamulengo.

**Abstract:** The paper presents a pedagogical experience of scenic creation based on *mamulengo*, a form of traditional puppet theater in northeastern Brazil. It aims to reflect on processes of creation from the material of tradition in the context of theater teacher education.

**Keywords:** Puppet theater. Northeast popular culture. Creative processes. Mamulengo.

Tratarei de uma experiência de sala de aula que se desenvolveu no primeiro semestre de 2019, no componente curricular Teatro de Formas Animadas, com 120 horas/aula, do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco – um curso que forma professores de teatro que atuarão, sobretudo, no ensino fundamental e médio.

Mesmo antes de iniciar-se o semestre, os alunos me procuraram, indagando que projeto de trabalho seria desenvolvido naquele período letivo, na referida disciplina. Eles me diziam que havia uma grande expectativa em relação à disciplina e uma certa ansiedade em torno do que seria o trabalho proposto para a turma deles.

Eu tinha minhas dúvidas de que esses alunos iriam manter o entusiasmo quando se deparassem com a proposta que eu iria lhes apresentar para este ano: a construção de um exercício cênico baseado na tradição do mamulengo.

Meu receio tinha fundamento porque a turma do ano anterior, igualmente sob minha regência, havia desenvolvido um projeto muito diferente, que despertou imediatamente o interesse e a sim-

patia do público interno e externo à Universidade. Esse trabalho, que intitulamos *Mini Festival de Mini Criaturas Animadas*, porque consiste em pequenas apresentações, de curta duração, fazendo uso de figuras em tamanho reduzido, envolvendo formas muito atuais como o teatro lambe-lambe, o teatro de figuras corporais, o teatro de objetos e igualmente formas antigas como o teatro de brinquedo, que vem do século XIX, mas com uma abordagem atual, foi selecionado no edital *A Ponte – cena do teatro universitário*, lançado pelo Itaú Cultural no ano 2018, que tinha como intuito dar a conhecer ao público em geral o fazer artístico que resulta do processo de formação nas universidades e escolas de teatro. Durante a mostra, o público deveria escolher um trabalho que voltaria à cidade de São Paulo, onde ocorreu o evento, para fazer uma curta temporada.

O espetáculo escolhido foi o *Mini Festival de Mini Criaturas Animadas*. Em parte, essa preferência pode ser atribuída ao interesse, cada vez maior, do público brasileiro pelas formas contemporâneas de teatro de animação, público cada vez mais atraído por esse teatro, pelas suas novidades e pelas possibilidades que ele oferece.

Os alunos, evidentemente, também são tocados por esse interesse e curiosidade pelas formas mais contemporâneas e pelas inúmeras possibilidades que têm sido abertas nas últimas décadas em torno da encenação no teatro de animação.

Entretanto, mesmo diante da enorme aceitação que o público demonstrou pelo exercício realizado pela turma anterior, a nova turma acolheu bem, inclusive com algum entusiasmo, a proposta de retomarmos a tradição do mamulengo, forma de teatro de bonecos popular tradicional do Nordeste brasileiro.

O entusiasmo da turma pelas formas tradicionais pode ser compreendido a partir de algumas particularidades do contexto dos alunos e do curso. Primeiramente, porque Pernambuco é a terra do mamulengo: isso quer dizer que, episodicamente, por toda parte, no Recife, na Zona da Mata, principalmente, onde se concentra o maior número de mamulengueiros, podem ser encontradas essas representações, mesmo considerando o significativo decréscimo no

número de brincantes apontado pelo levantamento realizado durante o processo de inventário para registro do mamulengo como bem cultural (ARRAIS, 2018; IPHAN, 2014). Portanto, é fácil para um pernambucano, ainda nos dias de hoje, ter assistido a alguma apresentação do mamulengo, ou, pelo menos, experimentar alguma familiaridade com a palavra “mamulengo”, sabendo que se trata de uma manifestação da cultura tradicional do estado.

Não devemos esquecer as políticas culturais da década de 1990, que procuraram valorizar as chamadas “expressões tradicionais de Pernambuco”, dentre as quais estavam o mamulengo, e o poder de difusão das iniciativas recentes com o apoio do estado, como exposições e feiras de artesanato com vendas de bonecos.<sup>1</sup> O fato, ainda, de entre os anos 50 e 60, ter se iniciado um interesse intenso de intelectuais prestigiosos pelo mamulengo, estudando-o ou recriando-o, resultou em contribuições inestimáveis ao conhecimento dessa forma de arte. Aqui não posso deixar de lembrar os nomes de Hermilo Borba Filho e de Ariano Suassuna, ambos empenhados em criar, desde a década de 40, quando juntos atuavam no Teatro do Estudante de Pernambuco – TEP, o que Borba Filho chamaria de “Teatro do Nordeste” (CARVALHEIRA, 1986). Na apresentação do seu estudo pioneiro sobre o mamulengo em Pernambuco no início da década de 60, que contou com a colaboração de Ariano Suassuna na pesquisa de campo, Borba Filho (1987, p.7) se refere ao mamulengo como “uma das mais autênticas manifestações artísticas do homem desta região”.

Devemos acrescentar, ainda, como elemento de promoção do mamulengo, as políticas públicas federais, especificamente a partir do trabalho do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional–IPHAN. O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste recebeu o

---

<sup>1</sup> A maior dessas feiras e exposições, ocorrendo anualmente, que inclui exposições, vendas e apresentações de mamulengo, é a FENEARTE. Cf. sobre a última edição da FENEARTE (2019), cf. <https://robertajungmann.com.br/2019/06/26/casa-de-meghan-e-harry-usou-r-116-mi-de-dinheiro-publico/> Acesso em 30 out. 2019.

título de *Patrimônio Cultural do Brasil* inscrito no *Livro de Registro das Formas de Expressão*, em 2015 (IPHAN, 2017).

Essas particularidades ajudaram a manter o mamulengo na memória dos pernambucanos, mas há também uma razão específica, institucional, que contribui para a manutenção do interesse da nova geração de professores-artistas por esse teatro tradicional nos tempos contemporâneos: no curso de Teatro da UFPE, é ofertado o componente curricular *História do Teatro de Bonecos*, que precede, na estrutura curricular, o componente a que me referi, aquela em que terá lugar o exercício prático, cuja ementa valoriza o estudo da tradição.<sup>2</sup>

A proposta a ser desenvolvida com os alunos parte de textos de Ariano Suassuna, dramaturgo, romancista, professor e estudioso da cultura popular do Nordeste brasileiro, o qual idealizou e impulsionou o *Movimento Armorial* que buscou elaborar uma arte de caráter erudito impregnada por elementos da cultura popular: “o Movimento Armorial situa-se num quadro regional, o Nordeste, espaço geográfico, histórico e mítico, comum aos cantadores e aos armorialistas na afirmação, sempre renovada, de sua ‘nordestinidade’” (SANTOS, 2009, p. 19). Suassuna vai buscar inspiração para sua obra “nos contos e racontos da tradição oral que formam o romanceiro popular nordestino, bem como nos espetáculos populares que mantêm, como esse mesmo romanceiro, uma relação profunda de interpenetração e influência recíproca” (NEWTON JUNIOR, 2018, p. 7).

Entre suas peças encontram-se algumas destinadas à encenação com bonecos, inspiradas na brincadeira<sup>3</sup> do mamulengo. Segundo

<sup>2</sup> Cf. Curso de Teatro, UFPE, Relatório Perfil Curricular, p. 6. [https://www.ufpe.br/documents/39231/0/teatro\\_perfil\\_1111.pdf/5bbab7dd-6bc1-4efd-9139-f65b6c9de4bd](https://www.ufpe.br/documents/39231/0/teatro_perfil_1111.pdf/5bbab7dd-6bc1-4efd-9139-f65b6c9de4bd). Acesso em 30 out. 2019.

<sup>3</sup> “Brincadeira” é a palavra utilizada pelos mamulengueiros para se referir ao espetáculo, à apresentação. Assim como “brincar” significa atuar.

Vassallo (2000), dentre os espetáculos populares que alimentam a estrutura das peças de Ariano, o mamulengo é a principal fonte.

O mamulengo ou teatro de bonecos está na própria origem da escrita teatral do autor, pois suas primeiras obras são entremezes feitos sob a influência da encenação com marionetes e destinados a ser representados pelo teatro de bonecos do TEP. Durante a fase de aprendizado de Suassuna, havia em Pernambuco famosos mamulengueiros que muito o influenciaram. (VASSALLO, 2000, p.174)

Haveria vários caminhos para o desenvolvimento desse trabalho: um seria elaborar coletivamente um texto, por exemplo, a partir de temas ou personagens presentes no repertório do mamulengo. Seguimos um outro caminho. Resolvemos partir de um texto pronto, deixando claro para os alunos que esse texto, como os demais congêneres, resulta de uma criação, ou, mais exatamente, de uma recriação erudita a partir das fontes populares. Afinal, como afirma o narrador do *Romance da Pedra do Reino*:

– É mesmo! – disse, vendo que Lino tinha razão. Depois daí, nunca mais tive escrúpulos de me apropriar do que os outros tinham escrito, suprimindo, assim, “a falta de imaginação e de autoridade” que Samuel e Clemente vivem passando na minha cara de “Charadista e intelectual de segunda ordem. (SUASSUNA, 2007, p. 109)

Esse texto é formado por duas peças curtas inéditas, publicadas em 2018 em uma reunião das obras dramáticas completas do autor,<sup>4</sup> e escritas nas décadas de 50 e 60, para serem representados com mamulengos: *O Marido Domado e O Seguro*.

---

<sup>4</sup> SUASSUNA, Ariano. Teatro completo de Ariano Suassuna. NEWTON JUNIOR, Carlos (Org.) Apresentação Bráulio Tavares et al. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.



O grupo realizou leituras, estudou e discutiu o texto, introduzindo nele pequenas modificações no sentido de realizarmos uma atualização do texto, considerando que foi escrito há décadas atrás. Fizemos o estudo das personagens e concebemos os seus perfis físico e psicológico.

Exploramos a prática de manipulação de bonecos de luva e vara, considerando que são essas as técnicas mais utilizadas no mamulengo, dando ênfase a partituras que contemplam ações, gestos e movimentos próprios do repertório do mamulengo. Também foram lidos e discutidos com a turma textos que tratam desse teatro de bonecos popular do Nordeste. Assistimos e discutimos vídeos com espetáculos e depoimentos dados por mestres mamulengueiros.

Considerando que, de modo geral, as apresentações de mamulengo se organizam em duas estruturas, uma a partir de várias cenas curtas que se sucedem sem conexão lógica entre si e outra estrutura que se baseia num enredo único, construímos, em trabalho colaborativo e a partir do universo temático do mamulengo, algumas pequenas cenas que foram encaixadas entre os dois entremezes do autor, assim como no início e no fim do espetáculo, mesclando assim, as duas estruturas utilizadas no mamulengo.

Convidamos o bonequeiro popular Antero Assis<sup>5</sup>, do município de Igarassu, situado na Região Metropolitana do Recife, para ministrar a oficina de confecção de bonecos em madeira mulungu, árvore da Região Semiárida do Nordeste, da qual se constroem os bonecos do mamulengo. Na fase de trabalho no ateliê foi possível perceber, logo de início, a reação dos alunos quando eles, um tanto desconfiados, passaram os olhos pelos pedaços de madeira estendidos sobre as mesas, e talvez se perguntassem como daquele

---

<sup>5</sup> Antero Assis de Moura (1978- ) começou a confeccionar bonecos para “brincar” com os amigos na rua durante a adolescência, imitando os bonequeiros populares da região cujos espetáculos assistia desde a infância. Bonequeiro e artesão, criou o grupo Q-Riso Teatro de Bonecos e atua no município de Igarassu.

material saíam todos aqueles personagens, vindos, um pouco de Ariano Suassuna, um pouco deles, e um pouco desse repertório de tipos característicos que formam as histórias representadas pelos mamulengueiros de ontem e de hoje. Trabalhando na confecção de seus primeiros bonecos, os alunos experimentam esse princípio tradicional que ordena o trabalho criador dos mamulengueiros, essa autonomia que está no ato de produzir seus próprios bonecos, partindo dos materiais baratos que estão à mão.

Nos ocupamos aqui do relato de um simples exercício de construção cênica com estudantes de teatro. As etapas estabelecidas no percurso do trabalho são aquelas que, em geral, norteiam a criação de um espetáculo. Os procedimentos foram usuais. Ao longo da disciplina mostramos aos alunos quais os traços principais dessa forma de teatro, suas características, suas técnicas, seus elementos artísticos, como construir os bonecos. Mas sabemos que isto não é suficiente. Tentamos explicar aos futuros professores-artistas o lugar e a importância da pesquisa. Em todo processo de encenação, parta ele de um texto previamente escrito ou não, a pesquisa deve ser estar sempre no centro do trabalho. O diretor é um pesquisador e cada ator também.

Adotamos como princípio norteador o fato de que podemos construir espetáculos ou exercícios cênicos a partir do material da tradição, mas essa aproximação do mundo acadêmico com o universo da tradição não pode se reduzir a mera cópia destituída de significados. Desse modo, procuramos aproximar os alunos desse universo, levando-os a perceber a importância de observar o processo de trabalho e de criação do artista, os valores, a mentalidade do artista e as características do meio em que sua arte está inserida. Levá-los a compreender que o seu fazer artístico está enraizado num contexto social, de onde extrai seu sentido. Isso requer o conhecimento de detalhes como a construção dos bonecos, os modos de construir e utilizar a tenda, conhecer as personagens pelos nomes tradicionais, mas também conhecer o mundo sobre o qual ele cria. Esse esforço de procurar compreender o processo de criação do brincante,

evidentemente, tem seus limites, porque ele se desenvolve dentro dos limites restritos de uma disciplina.

Pouco antes de iniciarmos os trabalhos de ateliê, visitei o mestre Miro<sup>6</sup>. Fui buscar a madeira para a confecção dos bonecos, como havíamos combinado. Na sua oficina, os bonecos esculpidos espalhados por todos os cantos, esperando para receberem pintura, acabamento e adereços, aguardando a sua vez para serem recrutados para algum espetáculo ou para a venda a turistas e artistas, formam o cenário do nosso encontro, no município de Carpina, Zona da Mata Norte pernambucana. A certo momento de nossa conversa, mestre Miro se referiu às dificuldades financeiras vividas pelos mamulengueiros, com a queda de demandas por espetáculos que lhes permitam apurar algum dinheiro, e de repente ele encadeou isso com uma história que articula a figura do diabo com as dificuldades, agora não mais do mamulengueiro, mas do músico, no caso um tocador de harmônica. “Eu tenho uma história também”, afirma ele, introduzindo a narrativa. E prossegue dizendo que tanto hoje como ontem há momentos em que o trabalhador autônomo (ou o artista) ganha um pouco mais ou um pouco menos de dinheiro.

Essa situação de oscilação foi vivida pelo sanfoneiro, personagem da sua história narrada. “Nessa época”, afirma o narrador, o sanfoneiro disse para a mãe: “Mãe, andei esse mundo todo e não arranjei nada pra tocar”. E então ele informa à mãe de sua decisão de sair pelo mundo, procurando um lugar onde ganhar algum dinheiro com seu instrumento, mesmo que fosse “lá”... Miro diz “lá” porque não quer pronunciar a palavra “inferno”. Eis que apa-

---

<sup>6</sup> Ermírio José da Silva (1964-), conhecido como Miro, conheceu o mamulengo quando criança, assistindo às brincadeiras de Solon, à época um dos mestres mais importantes da cidade de Carpina. Aos poucos foi aprendendo com outros mestres da região e hoje dedica-se exclusivamente ao brinquedo, fazendo apresentações de mamulengo, dançando com sua boneca em tamanho natural, confeccionando e vendendo bonecos, fazendo exposições e envolvendo toda a sua família nessas atividades.

rece um cavalo preto, “com um homem em cima”, e esse homem desconhecido contratou o tocador de harmônica para tocar para seus convidados. Ia contratar também um rabequeiro, mas quando o rabequeiro começou a tocar, o homem o mandou parar. O “bicho” (ele não diz o nome do diabo) não contratou o rabequeiro, porque o rabequeiro toca fazendo o sinal da cruz (Miro faz o gesto com os braços mostrando o desenho da cruz que se forma quando o rabequeiro toca o instrumento).

Na festa, o sanfoneiro senta sobre um baú e vai tocar para os convidados. Todos usavam capa e tinham pés de pato. O sanfoneiro desconfia de algo errado, desconfia que está no antro do mal, e começa a tocar o Pai-Nosso. O homem da capa diz para ele: “Essa porcaria eu não quero, não! Pode ir-se embora”, e manda que ele pegue todo o dinheiro que deseje. O sanfoneiro enche os bolsos de notas e moedas de ouro e prata e volta para casa, rico e feliz, dizendo pra si mesmo: “Agora não trabalho mais”. Como é usual na tradição popular, mais uma vez o diabo foi vencido: “No sertão do Brasil os cantadores vencem sempre ao demônio porque cantam as velhas orações de força irresistível, como exorcismo, ladainhas, ofícios de Nossa Senhora, *Magnificat*, etc” (CASCUDO, 2012, p. 264). De volta, reencontra o amigo rabequeiro, vivendo em extrema penúria, que lhe diz: “Tô tocando por um pacote de fubá!”. O sanfoneiro, amigo generoso, vai passar um dinheiro para o rabequeiro, mete a mão no bolso mas, para a surpresa de todos, o dinheiro vai virando mulambo de pano e as moedas de ouro e prata assumem a forma de cacos de vidro. “Essa história foi verídica” – arremata Miro. Ele a ouviu do pai, que afirmava que isso se passara lá para os lados da Paraíba, onde ele morava.

Esta é uma das histórias contadas por um mamulengueiro. Ele acredita firmemente no que conta, num estranho cruzamento entre o real e o fantástico. Noutra palavra: estamos diante de uma forma de saber, distinta do saber que nossos alunos recebem na academia. Assim, para os alunos que vão encenar uma peça para mamulengos, o trabalho de pesquisa com o mundo dos mamulen-

gueiros assume grande importância porque permite que se situe o saber acadêmico-artístico em face de outros saberes, reconhecendo o valor desses saberes (e aqui estamos diante do compromisso ético do professor). Mas, sob ponto de vista especificamente da formação artística, o contato dos alunos envolvidos na criação de um espetáculo de mamulengo com a narrativa do mestre Miro, e com o seu fazer artístico, propicia aos acadêmicos uma aproximação com a complexidade do mundo do mamulengueiro e estimula o respeito à extraordinária riqueza desse mundo rústico: o conhecimento do ponto de vista das relações sociais do meio em que ele está inserido e de como essas relações aparecem nas peças; as dificuldades materiais que envolvem o trabalho do artista (o artista, como o tocador de harmônica que protagoniza sua narrativa) que tem de deambular, em busca de um lugar onde possa ganhar alguns trocados; a arte versátil do mamulengueiro que, frequentemente manipula os bonecos e faz os diálogos, esculpe e adorna seus bonecos, muitas vezes canta e toca um instrumento (como é o caso de mestre Miro); a desenvoltura e a imaginação sem freios animando os enredos que, não obstante, estão presos à vida do homem simples do meio rural, em geral, e às vezes das pequenas cidades de interior: as dificuldades materiais, a violência, a vida precária, a alegria, a astúcia e a opressão; o recurso àquela metalinguagem tão comum nos espetáculos de mamulengo. Podemos ver isso quando, numa apresentação de mestre Miro no município de Igarassu, num dado momento a personagem do delegado, no meio do diálogo com a outra personagem, numa postura anti-ilusionista, se queixa de mestre Miro porque o cassetete não está bem preso à sua mão e isso dificulta a surra que ele pretende dar no seu antagonista.

Por fim, o caráter singular da imaginação do artista do mamulengo, em que o real imediato se entrelaça com uma história, contada pelo pai, passado “nessa época”, época em que o diabo, vez por outra, fazia suas aparições no mundo dos homens, tentando o indivíduo homem no seu estado de precariedade, até que, no final, o indivíduo aprende a lição segundo a qual não deve confiar

no Mal. A narrativa de mestre Miro permite que os alunos entrem em contato com um mundo de valores que ainda imperam nas histórias vivas que eles espalham, sob suas tendas, pelos públicos, pelo interior do Brasil...

## REFERÊNCIAS

- ARRAIS, Izabel Concessa P. A. Teatro de bonecos popular do Nordeste (TBPN): mamulengo. In: **Patrimônio cultural imaterial de Pernambuco**. Recife: FUNDARPE, 2018, p.182-205.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do mamulengo**. 2. ed. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. **Por um teatro do povo e da terra**: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco. Recife: FUNDARPE, 1986.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.
- IPHAN. MINISTÉRIO DA CULTURA. 2014. **Registro do teatro de boneco popular do Nordeste**: Mamulengo, Cassimiro Côco, Babau e João Redondo. Dossiê interpretativo. Brasília: Ministério da Cultura, IPHAN, UnB, ABTB.
- IPHAN. **Prêmio Teatro de Bonecos Popular do Nordeste**: Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Côco. Brasília: IPHAN, 2017.

NEWTON JUNIOR, Carlos. Apresentação geral e critérios da organização. In: SUASSUNA, Ariano. **Teatro completo de Ariano Suassuna**. NEWTON JUNIOR, Carlos (Org.) Apresentação Bráulio Tavares et all. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SANTOS, Idelete Muzart F. dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. 2. ed. São Paulo: Campinas, 2009.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

VASSALLO, Lígia. O grande teatro do mundo. **Cadernos de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n.10, p. 147-180, nov. 2000.

# Um pouco da história do Teatro de Formas Animadas na UNESP: um relato do professor da disciplina

Wagner Cintra

Universidade Estadual Paulista –UNESP (São Paulo)



**Figura 1** - Oficina ministrada na Universidade de Louisville, EUA, 2017. Foto: Wagner Cintra.



DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019519>

**Resumo:** Esse artigo tem por objetivo contar um pouco da história da criação e do desenvolvimento da disciplina Teatro de Formas Animadas nos Cursos de Teatro do Instituto de Artes da UNESP. Essa história é, de certa maneira, a história de como o meu pensamento acerca da linguagem da animação, e do próprio teatro de maneira geral, se transformou e se desenvolveu ao longo dos anos, do ponto de vista de uma prática tanto artística quanto pedagógica. Por isso, a escrita desenvolve-se na primeira pessoa do singular.

**Palavras chaves:** Teatro. Marionetes. Visualidade. Ensino.

**Abstract:** This article aims at telling a bit of the history of the Theater of Animated Forms in the theater courses in the Institute of Arts of UNESP. This history is, in a way, the history of how my personal thought about the inanimated language, and of theater itself in general, has transformed and developed over the years, in an artistic practice as well in a pedagogical practice. That is the reason why my writing is in the first person in the singular form.

**Keywords:** Theater. Puppets. Visuality. Teaching.

A história do teatro de formas animadas na UNESP inicia-se com a criação do curso de licenciatura em Arte-Teatro em 2005. Antes disso, o Instituto de Artes da Unesp tinha as graduações em bacharelado em Música, Artes Plásticas e Educação Artística com formação nas linguagens da música, das artes plásticas e do teatro. A partir de 2005, com a criação de licenciaturas específicas para cada linguagem, o Departamento de Artes Cênicas, na formatação do seu projeto pedagógico, cria a disciplina Teatro de Formas Animadas com carga horária de 30 horas semestrais. Quando fui aprovado no concurso para a disciplina, um ano depois, destaquei a necessidade de ampliar a carga horária. Em 2007, uma pequena reestruturação curricular foi feita e a carga horária da disciplina passou para 60 horas semestrais. Atualmente, tanto o bacharelado

em Artes Cênicas<sup>1</sup> quanto a licenciatura em Arte-Teatro possuem carga horária de 120 horas anuais, divididas em dois semestres.

Desde 2005, quando se iniciou o curso, a disciplina Teatro de Formas Animadas sempre foi um desafio diário. As condições eram as mais desanimadoras possíveis, dadas as dificuldades de espaço com o mínimo de adequação e a falta de material. Isso sem contar a falta de entendimento do corpo docente a respeito do porquê de tal conteúdo ter sido incluído no projeto político-pedagógico do curso. Um ou outro colega professor, um pouco mais esclarecido, concebia a disciplina como “teatro de bonecos” e, por conseguinte, um potente instrumento para o ensino, já que, de início, a formação de licenciado em Arte-Teatro possibilitaria aos egressos do curso atuar como professores de teatro em escolas de ensino fundamental e médio. Entretanto, não passava disso. É evidente que havia, nesse contexto, contradições históricas a respeito de o teatro de animação ser compreendido somente como teatro de bonecos. De certa forma, o desconhecimento das possibilidades artísticas e pedagógicas do inanimado limitava e ainda limita o pensamento acadêmico a uma forma reducionista da linguagem. É exatamente por isso que, ao implantarem o curso, os professores envolvidos criaram a disciplina Teatro de Formas Animadas, limitando-a tão somente ao nome sem nenhuma justificativa plausível acerca do conteúdo. Ou seja: a argumentação expressa na ementa roçava a superfície do tema sem considerar as necessidades e especificidades práticas, por mais simples que fossem, daquilo que era entendido como essencial para o curso e, conseqüentemente, para a formação do aluno.

Diante desse panorama, considerando todas as dificuldades de um curso que visava à formação de professor, como administrar um contexto em que, embora consideremos o boneco como objeto

---

<sup>1</sup> A primeira turma do bacharelado em Artes Cênicas começou em 2014, no período diurno. A licenciatura em Arte-Teatro, reestruturada um ano antes, tornou-se um curso noturno.

central da formação no aluno na disciplina, não havia nenhuma estrutura ou material para a confecção de bonecos? É importante e necessário lembrar que o teatro de animação, em suas diversas linguagens, está totalmente em conluio com as artes plásticas, sobretudo a escultura e a pintura. O processo de criação de bonecos, seja qual for a técnica, implica tempo e uso de materiais diversos, além de algum conhecimento de construção de estruturas e articulações. Então, quando nada disso está disponível, como devemos proceder? Nesse ínterim, a minha formação não foi diferente da realidade que eu enfrentava. Desde os anos oitentas, quando optei pelo teatro como profissão, tentei apropriar-me do máximo de conhecimento possível, lembrando que não havia *internet* nem muito menos o *Google* naquele momento. Para aprender coisas específicas, era necessário ir direto à fonte do saber. Entretanto, nem sempre essa fonte estava disponível para o compartilhamento. Quando me interessei pelo teatro, notei uma dificuldade em encontrar pessoas dispostas a compartilhar o seu saber. Havia, pelo menos no meio em que eu vivia, certa impenetrabilidade em um universo que era acessível somente a alguns iniciados. Na universidade, não era muito diferente. Assim, o meu interesse pelo teatro de animação, devido à falta de incentivo pela prática da linguagem, começou a arrefecer. Entretanto, no início da minha formação acadêmica na ECA-USP, no começo dos anos noventas, exatamente Ana Maria Amaral, na disciplina Teatro de Formas Animadas, oferecida ao terceiro ano naquela época, em uma montagem de encerramento de final de semestre (chamada Paraíso Perdido), disse-me:

- Wagner, você sabe fazer boneco?
- Não, respondi.

Nessa ocasião, ela me deu dois blocos de espuma de mais ou menos 40 cm cada um e pediu que eu fizesse um casal que seriam as personagens de Adão e Eva na encenação.

Relutei, dizendo:

- Ana, eu não sou escultor!

Disse-me ela:

– Pode não ser, mas tem capacidade de resolver isso para essa situação. Vamos utilizar aquilo que você fizer e da maneira que sair.

Isso foi definitivo e um divisor de águas na minha formação, ou seja, fazer do teatro uma história constante de descobertas.



**Figuras 2 e 3** - Espetáculo *Paraiso Perdido*. Na primeira imagem, Wagner Cintra e Melani Halpern com os bonecos feitos de espuma. Na segunda, Ana Maria Amaral pouco antes da apresentação. ECA-USP, 1995. Fotos: Wagner Cintra.

E foi exatamente por esse caminho e por esse aprendizado que resolvi a questão dos procedimentos diante daquele quadro desanimador pela falta de material em que me encontrava no Instituto de Artes da UNESP. Assim, dada a especificidade do curso para o qual eu acabara de ser contratado após a aprovação em concurso, um curso de formação de professor de teatro. Assim, sabendo que os estudantes que seriam formados, em sua maioria, iriam trabalhar em escolas públicas onde a realidade de material e de espaço não

seria muito diferente daquela que vivíamos no Instituto de Artes<sup>2</sup>, propriamente no curso de licenciatura em Arte-Teatro, inspirado pela própria experiência de vida artística e de estudante de graduação em Artes Cênicas que fui, propus-me a fazer daquela disciplina, nas condições em que me foi apresentada, um significativo processo de descoberta de um universo estético repleto de possibilidades. Foi exatamente nesse contexto que, inspirado pela poética de Tadeusz Kantor, principalmente naquilo que se refere ao conceito de *réalité du rang plus bas*<sup>3</sup>, que diz respeito à utilização daquele material descartado pela sociedade do consumo e está destinado às latas de lixo, mas que pode ser utilizado como elemento essencial na construção de uma obra de arte. Evidentemente, no contexto didático-pedagógico com o qual eu lidava naquele momento, Tadeusz Kantor foi um instrumento de singular importância no processo de reflexão e construção de um pensamento que me ajudaria a superar as dificuldades.

Tendo Ana Maria Amaral na memória e Tadeusz Kantor no pensamento diário, pois eu estava em pleno doutorado, que tinha Kantor como tema, veio-me o *insight* de trabalhar com jornal velho, barbante e fita crepe; material com que já havia feito experimentações no meu tempo da minha graduação na disciplina Teatro de Formas Animadas, para a criação de bonecos diversos. Após muitas experimentações com os estudantes do primeiro ano, chegamos ao boneco articulado, inspirado no *Bunraku* japonês. Tratava-se de um boneco cuja base era o jornal velho amassado que era modelado por fita crepe e as articulações unidas por barbante. Desse material simplório foi possível retirar uma significativa força expressiva que se tornou, com os anos, o principal elemento poético utilizado pelo Teatro Didático da UNESP.

---

<sup>2</sup> Até 2009, O campus do Instituto de Artes da UNESP localizava-se no Bairro do Ipiranga, em um edifício que foi um antigo colégio de freiras.

<sup>3</sup> *La réalité du rang plus bas* (Realidade de classe baixa) é uma ideia oriunda do pensamento de outro polonês, o escritor Bruno Schulz, acerca da realidade degradada.

## O Teatro Didático da UNESP, o Teatro Visual e o processo de trabalho

O Teatro Didático da UNESP é um projeto de extensão universitária, inicialmente orientado pelo professor Reynúncio Lima, que passou por diversas fases em seus 25 anos de existência. O grupo desenvolveu pesquisas que vão do estudo do teatro brechtiano ao teatro de rua. Desde 2008, com a aposentadoria do professor Reynúncio, foi destinado a mim pelo Departamento de Artes Cênicas a coordenação do grupo. A partir de então, ao grupo foi impingido algo totalmente distinto de sua história, ou seja, o estudo do Teatro Visual como linguagem. No início, aquilo que era feito na disciplina passou a ser aprofundado em um projeto de extensão que também se tornou posteriormente um grupo de pesquisa associado à pós-graduação. Com a construção do novo *campus*, inaugurado no Bairro da Barra Funda, em 2009, consegui que, no novo Instituto de Artes, tivesse uma sala destinada somente à prática da animação em suas mais variadas linguagens, assim como um ateliê totalmente equipado com mesas, bancadas e ferramentas diversas. Nesse contexto, o ano de 2010 marcou definitivamente a opção do Teatro Didático da UNESP pela linguagem do Teatro Visual, isso graças à construção do Micro-Teatro: Laboratório de Formas Animadas e Visualidades e de toda a sua implementação técnica de som e luz de excelente qualidade. O Micro-Teatro possibilitou um significativo avanço no estudo do Teatro Visual como linguagem. Nesse espaço, foram desenvolvidas experimentações diversas e três espetáculos, além de ser um local de estudo para os estudantes da graduação da disciplina. Os integrantes do Teatro Didático são, na maioria, estudantes da graduação que cursaram a disciplina Teatro de Formas Animadas I e II, que, por seu interesse durante as aulas, são convidados a entrar para o grupo. Atualmente é muito comum alguns estudantes que terminam o curso continuar no grupo com os estudantes regulares. Os espetáculos criados já foram vistos em diversos lugares do Brasil e em outros três países, como México (duas vezes), Portugal, República Tcheca, onde um

dos espetáculos recebeu um prêmio de segundo melhor espetáculo do Festival APOSTROF em 2014. Nos últimos dois anos, o espetáculo *Pauliceia Desvairada*, inspirado na obra homônima de Mário de Andrade, recebeu diversos prêmios em festivais, tanto no Estado de São Paulo como fora dele. O processo de trabalho, por sua vez, que tem a utilização de material muito simples, que é capitaneado pela construção de marionetes articuladas feitas de jornal velho, fita crepe e barbante, tornou-se a vanguarda poética do grupo expressa nas suas encenações no universo do Teatro Visual. O Teatro Visual é uma linguagem que surge em meados dos anos oitentas, em um momento de arrefecimento do chamado teatro de ator, muito alinhado por aquilo que Peter Szondi, no fim dos anos cinquenta, chamou de “a crise do “Drama Moderno”” (SZONDI, 2001), que, grosso modo, nada mais é do que um conflito entre forma e conteúdo. Nesse momento em que todas as contradições estéticas expandiam inúmeras possibilidades de reflexões e práticas, o diálogo do teatro com as artes plásticas, nascido nos primeiros anos do século XX, é fortalecido e aprofunda-se na década de oitenta. Alhures, o Teatro Visual desponta como uma linguagem profundamente marcada pelas artes visuais, povoando a cena de incontáveis elementos plásticos equacionados no mesmo nível de igualdade. Evidentemente, essa ocorrência estava muito próxima daquilo que seria chamado de performance. No Teatro Visual, tratando-se da marionete, esta adquire autonomia em relação ao manipulador que precisa encontrar outro lugar na obra, pois passa a atuar como um parceiro dos elementos inanimados colocados em cena. Essa relação do humano atuando com o inanimado, que já era vista no teatro de Tadeusz Kantor, Josette Féral, a chama de relação performativa, e diz que “os... espetáculos performativos instalam, *é a inter-relação*, que liga o performer, objetos e os corpos, que é primordial” (FÉRAL, 2015, p.125). Nos trabalhos encenados pelo Teatro Didático, essa relação performativa, ou de performatividade, em que há o constante envolvimento entre as formas inanimadas com a humana, tornar-se-á a principal relação que define a poética

do grupo. Nesse contexto, o trabalho desenvolvido pelo grupo, do ponto de vista da sua produção artística, é feito em três fases realizadas em três anos. No primeiro ano, há um intenso experimentar de matérias diversas, em geral as mais simples, lembrando que a prática de construção de marionetes já foi realizada na disciplina Teatro de Formas Animadas.



**Figura 4** - Uma das primeiras marionetes feitas na disciplina. Foto: Wagner Cintra

Na contextura do grupo, o estudante tem a possibilidade de explorar esse elemento, que é o ponto de partida de toda a reflexão, no máximo da sua possibilidade expressiva em relação às demais matérias trabalhadas, incluindo o corpo humano, que é entendido



também como matéria. Essas experimentações sempre ocorrem em concomitância com a definição do diálogo com a obra de um poeta brasileiro, como no espetáculo atual que está em circulação: *Pauliceia Desvairada*, inspirado na obra homônima de Mário de Andrade. Durante o processo de descoberta do potencial expressivo da matéria escolhida, como é o caso do papel kraft, a matéria é desconstruída de sua forma inicial para, em seguida, revelar aquilo que possui de mais profundo e tornar-se patente de ter autonomia poética. No tocante à boneca de cabeça quadrada do espetáculo, a sua construção prescinde de sofisticação de material, limitando-se ao mínimo necessário, para que ganhe iberdade e autonomia. A matéria explorada durante um ano inteiro deve revelar aquilo que tem de mais profundo, de mais ulterior.

Nesse primeiro ano de trabalho intenso, intitulado *Estudo dos princípios expressivos da matéria*, a exploração desses elementos ocorre concomitantemente a um processo de descoberta e entendimento e construção do espaço<sup>4</sup>, já que toda matéria ocupa lugar no espaço. Logo, o estudo da matéria implica necessariamente estudo do espaço. Um dos elementos fundamentais da construção desse espaço é a luz. A exploração expressiva da matéria também na exploração expressiva do espaço e ambos têm seus potenciais expressivos maximizados pela presença da luz. Esse jogo ocorre evidentemente em um trânsito intenso entre o ateliê e o microteatro, que ocupa cerca de 20 horas semanais dos estudantes. Assim, se nesse estudo dos princípios expressivos da matéria está inserido o trabalho de determinado autor, no caso atual Mário de Andrade e sua obra *Pauliceia Desvairada*, o poema também é tratado como matéria. Nesse sentido, a exploração ulterior da matéria bruta tem no poema escolhido um mergulho naquilo que ele possui de mais profundo, ou seja, um sentido que está além das palavras e de sua significação. O que se busca nesses jogos de experimentação com a matéria é exatamente aquilo que não é possível ser dito em palavras.

---

<sup>4</sup> Para saber mais sobre isso, ver, na edição nº 12 da Revista Móin Móin, o artigo: O Teatro Visual e a Dramaturgia da Visualidade.

Assim, a matéria não está a serviço da obra literária, tampouco a obra literária a serviço da matéria. Ambas, no mesmo nível de igualdade, tornam-se parceiros, a exemplo do teatro kantoriano, no intuito de revelar a sua ulterioridade, que, quando unidas, revelam uma força expressiva única, particular e profunda.



**Figura 5** - Espetáculo *Pauliceia Desvairada*. Boneca de cabeça quadrada. Foto: Wagner Cintra.

No segundo ano, tendo em vista que as matérias escolhidas foram domesticadas, ou seja, os estudantes têm o total domínio das suas potencialidades, passamos a uma nova fase intitulada *O Teatro Visual: da matéria à forma*, na qual as formas começam a se definir e as relações entre elas também vão determinar como o espaço se definirá e se comportará. À medida que as formas vão se definindo, a relação dos atores/manipuladores com elas ganha um aspecto afetivo, e isso é muito significativo, pois eles passam a se ver também como matérias e como parte do mesmo jogo que se está desenvolvendo. Essa relação afetiva com a matéria trabalhada determinará a qualidade dos jogos e também da manipulação de marionetes e objetos em cena.

O terceiro ano do processo é dedicado à “Dramaturgia da Visualidade”, que é concebida como dramaturgia da matéria, dramaturgia do espaço e dramaturgia da forma<sup>5</sup>. Neste momento, com a definição das matérias e as formas criadas a partir delas, o processo organiza-se em estabelecer como uma forma se liga a outra, não por seu aspecto simbólico, mas fundamentalmente por suas aproximações ou contradições plásticas. Ou seja, embora todo e qualquer elemento colocado em cena sempre seja signo de alguma coisa, mesmo que ao acaso, o processo de construção das cenas obedece unicamente a relações de organização espacial mediante o potencial visual dos elementos envolvidos. Como no Teatro Visual não existe conflito, isto é, não existe nada para ser resolvido do ponto de vista do conteúdo, o conflito é substituído por um jogo de tensões. É exatamente esse jogo de tensões que determina a dramaturgia da visualidade por meio, por exemplo, de um jogo de contrastes entre o claro e o escuro, o grande e o pequeno, o liso e o rugoso, o líquido e o sólido. Esse tipo de organização dos elementos no espaço é evidentemente uma técnica de pintura em

---

<sup>5</sup> Para saber mais sobre isso, ver, na edição nº 12 da Revista Móin Móin, o artigo: O Teatro Visual e a Dramaturgia da Visualidade.

tela. Se a tela é o suporte para a tinta do pintor, no caso do Teatro Visual, a cena é o suporte para os elementos materiais que estão em jogo com o espaço.

É importante salientar que, em cada fase do trabalho desenvolvido pelo Teatro Didático da Unesp, a finalização sempre é compartilhada com o público por meio de apresentações de um exercício-espetáculo. Após as apresentações, e isso é parte integrante e necessária do processo metodológico, o grupo sempre conversa com o público acerca das impressões, as quais, ao longo de uma história de mais de dez anos de pesquisa da linguagem, têm mostrado como os resultados, mesmo que de um exercício realizado no primeiro ano, são significativos para o espectador devido à poesia visual que se cria. De maneira geral, a maioria dos espectadores acompanha todas as fases e, à medida que o trabalho se desenvolve, as reflexões desse público transformam-se em termos de conteúdo. Assim, como resultado final, há um espetáculo acabado e pronto para a circulação.



**Figura 6** - Cartaz de divulgação do espetáculo *Pauliceia Desvairada*. Foto: Wagner Cintra.

### **Circulação, oficinas e profissionalização**

Como já foi dito anteriormente, os espetáculos encenados pelo Teatro Didático da UNESP já foram apresentados em oito estados brasileiros e em três países. O dinheiro dos cachês, muitos adquiridos em premiações em festivais<sup>6</sup>, permitiram e permitem que a circulação fosse ou vá além das possibilidades de auxílio da universidade. Dentro da circulação, existe também um compartilhamento do processo desenvolvido pelo grupo em forma de oficinas. Esse compartilhamento vai desde a base do trabalho do grupo, que é a confecção e manipulação de bonecos articulados, a mesma técnica que é trabalhada na disciplina de Teatro de Formas Animadas, até oficinas mais longas acerca de dinâmicas expressivas com matérias diversas desenvolvidas ao longo da história do grupo. A última, que inaugura uma nova fase de reflexão no trabalho do grupo, trata do Teatro Visual como Teatro Performativo<sup>7</sup>, cuja especificidade reside no estudo das relações que se estabelecem em cena entre o humano e o inanimado<sup>8</sup>.

A Oficina de confecção e manipulação de bonecos articulados é, entretanto, a mais solicitada e também já foi realizada em diversos lugares do Brasil, em Portugal, no México e nos Estados Unidos. Por seu potencial pedagógico, muitas escolas solicitam do grupo

---

<sup>6</sup> Em julho de 2019, no momento em que este artigo estava sem escrito, o Espetáculo *Pauliceia Desvairada* recebeu os prêmios Melhor Direção, Melhor Iluminação, Melhor Pesquisa e foi considerado o segundo melhor espetáculo do FESTKAOS.

<sup>7</sup> Para mais informações acerca desse assunto, consultar o artigo de mesmo nome publicado na revista *Urdimento*, v. 2, n. 32, p. 461-475, setembro 2018.

<sup>8</sup> No primeiro semestre de 2019, a Oficina *O Teatro Visual como Teatro Performativo* foi oferecida pelo Teatro Didático da Unesp à comunidade paulistana com significativo número de inscritos, entre os quais atores e atrizes, estudantes de teatro, artistas plásticos, professores e professoras de artes. Como resultado do primeiro módulo, foi apresentado ao público um exercício-espetáculo nos mesmos moldes do processo de trabalho por nós desenvolvido.

essa oficina. Muitos estudantes do Instituto de Artes que apenas foram alunos da disciplina no primeiro ano desenvolveram a própria metodologia de construir, manipular e ensinar essa técnica. Em um caso muito peculiar, em 2017, visitei a Universidade de Louisville, no Estado do Kentucky, nos Estados Unidos, para realizar uma oficina de Teatro Visual, já que, quando alguns professores e estudantes estiveram no Instituto de Artes da UNESP, se encantaram com a nossa linguagem teatral e sobretudo com as nossas marionetes. A oficina realizada na universidade com professores e alunos ocorreu tudo dentro do previsto. Entretanto, foi-me feito um convite inusitado para que eu desse uma oficina de construção dessas marionetes para estudantes de uma *elementary school*, uma escola de periferia cujos alunos eram pobres e a maioria imigrantes vindos de diversos lugares da América Latina, Ásia, África e Oriente Médio. Foram oito dias em uma Babel, cujos resultados foram surpreendentes, não somente por aquilo que foi feito na minha presença, mas por aquilo que sucedeu à minha partida. Já no Brasil, uma professora informou-me que aquelas crianças eram muito pobres e as famílias não tinham como comprar brinquedos para os filhos. Eram crianças sem brinquedos. No entanto, essas crianças de duas turmas, cujas idades variavam de 8 a 11 anos, começaram a compartilhar com os irmãos e primos aquilo que aprenderam comigo e foram além das marionetes articuladas. Eles estavam fazendo com jornal, barbante e fita adesiva, brinquedos de diversas formas e usando disso para brincar. É exatamente por essa razão que acredito que o conhecimento tem que ser compartilhado, para que seja transformado e a civilização possa evoluir, mesmo que de maneira tão singela como a descrita. Por isso, sou grato à Ana Maria por ter me dado dois pedaços de espuma e pedido que eu descobrisse como usar aquela matéria e confeccionar dois bonecos, um homem e uma mulher. A descoberta é o que me move desde então, seja na minha prática artística, seja na minha prática pedagógica.



**Figura 7** - *Da matéria a Forma: o Teatro Visual como Teatro Performativo*, julho de 2019. Foto: Wagner Cintra.

O Teatro Didático vive atualmente uma intersecção atuando entre o teatro universitário e o teatro profissional. Ao mesmo tempo que participa de eventos estudantis, também atua no mercado profissional por meio da filiação à Cooperativa Paulista de Teatro, o que nos permite o acesso à concorrência a todas as leis de fomento para a área.

Muitos estudantes que passaram pelo grupo criaram as próprias companhias, como é o caso da Cia. TALAGADÁ de Formas Animadas, Coletivo Colérico, entre outras. Mesmo nos Estados Unidos, foi criado um grupo como resultado da oficina por nós ministrada na Universidade de Louisville. Esse grupo, formado por estudantes do curso de teatro, esteve apresentando-se no Brasil, em 2018.



**Figura 8** - Oficina com os alunos da *Semple Elementary School*, 2017, Estados Unidos.  
Foto: Wagner Cintra.

Inúmeros são os casos de ex-estudantes do Instituto de Artes da UNESP que estão, cada um à sua maneira, trabalhando com alguma linguagem da animação. Alguns estão fazendo lambe-lambe, outros mamulengos, outros trabalhando com teatro de sombra. Ainda existem aqueles que entraram para companhias já estabelecidas. Entretanto, aquilo que mais ocorre é a utilização dos nossos procedimentos metodológicos em sala de aula, já que grande parte dos egressos se torna professor, sobretudo os da licenciatura.

Por fim, a prática formativa em teatro de animação desenvolvida no Instituto de Artes da UNESP, que se inicia unicamente como uma prática voltada para os interesses do ensino do teatro, hoje possui a respeitabilidade de também ser uma prática artística de reconhecimento nacional e internacional por meio da produção do Teatro Didático. Isso não significa que aquele entendimento obtuso acerca da linguagem tenha sido contornado. Absolutamente, não! Ainda existe e é cheio de preconceito. De qualquer forma, a semente foi plantada e tem dado frutos. Os frutos hão de se multiplicar e semearão o novo. E dar espaço ao novo é fundamental.



## REFERÊNCIAS

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites:** teoria e prática do teatro. São Paulo, Perspectiva, 2015.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

# Entre Prometeu e Epimeteu: teoria e prática no ensino e formação do teatro de formas animadas

Gilson Motta

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (Rio de Janeiro)



**Figura 1** - *Sombra é luz - Marielle presente*. Foto feita durante passeata *Amanhecer Marielle*, em abril de 2018. Autor: desconhecido.



**Figura 2** - Cena de *Ananse e o Baú de Histórias*. Priscilla Paraíso (sombra projetada), Sabrina Paraíso (esquerda) e Flávia Coelho (à direita). Foto: Amanda Moleta.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019537>

**Resumo:** Tomando como ponto de partida a relação entre teoria e prática, o texto faz uma reflexão sobre a formação no teatro de formas animadas. Para tanto, considera duas figuras mitológicas: Prometeu e Epimeteu, como representantes da dimensão teórica e da prática, respectivamente. Com base na produção artística realizada no *Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação*, faz-se uma análise da relação de interdependência entre prática e teoria, destacando a ideia de que a formação em teatro de sombras deve envolver não somente o conhecimento técnico, mas também uma abordagem afetiva e espiritual, em suma, uma “técnica de si”.

**Palavras-chave:** Teatro de sombras. Formação. Teoria e prática. Arte e espiritualidade.

**Abstract:** Taking as starting point the relation between theory and experience, the text reflects about education in puppet theatre. For this purpose, considers the mythological figures Prometheus and Epimetheus as representatives of theoretical and practical dimension, respectively. According to the artistic production performed in *Performative Objects of Puppetry Lab*, an analysis of the interdependence relation between theory and experience is made, highlighting the idea that education in shadow puppetry must involve not only technical knowledge but also an affective and spiritual approach, in short, a “technique of itself”.

**Keywords:** Shadow puppetry. Education. Theory and experience. Art and spirituality.

### **Introdução: Prometeu e Epimeteu - a teoria e a prática**

Na ocasião em que foi realizado o 3º *Pro-Vocação – Encontro Internacional sobre Formação em Teatro de Animação*, fui convidado para participar de uma Mesa cujo tema era *A prática da teoria e a teorização da prática no trabalho do professor artista*.<sup>1</sup> O presente texto foi constituído pelas ideias centrais que expus durante a Mesa, por informações oriundas do próprio *Encontro* e por outros textos de

---

<sup>1</sup> Para o registro em vídeo desta mesa, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=NtU-0XOGFCY8>

apoio. Ao refletir e elaborar a minha fala para o *Encontro*, pensei em dois posicionamentos. Primeiramente, ao pensar em “prática da teoria” eu tinha em vista as pesquisas no campo conceitual do teatro de formas animadas em que se fundam a prática teatral, mas que não pressupõem que o pesquisador seja também um artista. Uma segunda posição – que é a que desenvolverei aqui e que condiz com a segunda parte do título da mesa – é aquela que tem como foco o olhar do artista-pesquisador-professor de teatro de formas animadas. Trata-se aqui do artista que desenvolve reflexões teóricas sobre o seu trabalho e que tenta aplicar teorias e conceitos, seja os que ele mesmo desenvolve, seja os que lhe são apresentados por outros artistas-pesquisadores. Para discutir a partir desta perspectiva, tomei como base dois personagens da mitologia grega.

Penso nos irmãos Prometeu e Epimeteu como sendo, respectivamente, o aspecto teórico e o prático. Conforme o significado de seu próprio nome, o primeiro é o deus da antecipação, é aquele que prevê, enquanto o segundo é aquele que age antes de pensar. Isso não significa ignorância ou inépcia, mas antes uma tendência a agir sem premeditar. No momento em que os irmãos têm que fazer os animais e os seres humanos, Epimeteu realiza a tarefa, enquanto Prometeu se encarrega de examinar a obra depois de pronta. É neste processo que Epimeteu gasta todos os recursos, dotando os animais com atributos diversos e deixando os seres humanos isentos de qualquer capacidade. Para reparar o esquecimento e falha do irmão, Prometeu doa o fogo aos seres humanos. O fogo doado por Prometeu – indicando o domínio da técnica como instrumento de transformação e de domínio da natureza – é o símbolo não somente da criação científica e artística, mas também da própria liberdade, pois torna os seres humanos independentes dos deuses. O mito deu origem ao que seria chamado de prometeísmo, compreendido como o elogio da técnica, da máquina, do progresso, do cientificismo. Como tal este mito foi representativo da própria Modernidade iluminista. É nesta perspectiva que, aqui, associarei Prometeu

ao conhecimento técnico e teórico<sup>2</sup>. Prometeu não age segundo uma experimentação empírica, ele tem o conhecimento prévio, o cálculo, o conhecimento das causas, daí o fato de seu saber e agir serem da ordem da técnica e da tecnologia. Por sua vez, Epimeteu é associado aos antípodas da racionalidade, delimitando-se mais na esfera da impulsividade, da espontaneidade afetiva, da iniciativa, do prazer do jogo, da afirmação do tempo presente. Em *Felicidade*, o economista Eduardo Giannetti faz uma interessante síntese acerca dos dois modos de vida expressos pelas duas figuras mitológicas em questão: “Assim como Prometeu sucumbe por excesso de zelo e preocupação, ao antecipar as demandas e incertezas de um futuro ameaçador, Epimeteu tropeça pela vida, dança e rasteja, torce e reza, mendiga e goza, como se não existisse amanhã” (GIANNETTI, 2002, p. 61). É no sentido de ser, sobretudo, uma ação que envolve um impulso e iniciativa, que estou associando – neste ensaio – Epimeteu ao conhecimento prático. Epimeteu representa a ação que, após a falha de uma experiência, envolve um retorno à própria experiência. Este saber, que nasce da prática, da ação, não envolve um conhecimento prévio, uma especulação, uma teoria que preceda a ação.

Assim como, no decorrer do ensaio, Giannetti toma partido de Epimeteu, como forma de contraposição aos excessos da racionalidade científica e tecnicista, outro importante pensador fará o elogio

---

<sup>2</sup> O mito de Prometeu possui outros aspectos mais complexos ligados, por exemplo, à ambiguidade da figura de Prometeu, assim como à dimensão da revolta e de contestação da ordem estabelecida presentes no mito. Neste sentido, cf. VERNANT, Jean-Pierre. O universo, os deuses, os homens. Mitos gregos contados por Jean Pierre Vernant. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Ver também: BARRABAND, Mathilde. Prométhée déposéée, In: La Lettre de l'Enfance et de l'adolescence. Dossier: Éduquer, soigner, châtier. 2008/2, Número 72. Toulouse: Éditions Eres, 2008. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2008-2-page-101.htm>. Acesso em 10/06/2019.

a Epimeteu. Em *Sociedade sem escolas*, Ivan Illich (1985) desenvolve uma crítica ao sistema educacional que seria dominado por uma tecnocracia, resgatando o mito de Epimeteu como uma forma de desenvolvimento de uma abordagem mais afetiva do aprendizado.

Estas figuras míticas aparecem assim como uma base metafórica para uma reflexão sobre a técnica, a criatividade e o aprendizado. Como tal, penso que eles podem adequar-se para a reflexão sobre a formação do artista e, no nosso caso, do artista de teatro de formas animadas. Contudo, menos do que a contraposição dos mitos, interessa-me a complementariedade de ambos, que nos remete à interdependência de teoria e prática. Em alguns momentos, a teoria determina a prática, em outros a ação gera os novos conhecimentos e saberes. Embora se diga que a teoria seja determinada pela prática, visto ser a observação distanciada sobre a experiência, o fato é que, na medida em que a teoria gera princípios, conceitos e métodos de trabalho, ela termina por ser igualmente determinante da prática. Dá-se assim um círculo – prática-teoria-prática-teoria. Embora o hábito mental nos leve a separar essas duas esferas, no que se refere ao trabalho artístico, elas são inseparáveis, interdependentes e complementares, estimulando-se mutuamente. Deste modo, no trabalho artístico – isto é, no meu trabalho artístico e pedagógico – não há separação entre teoria e prática. Ambas caminham juntas.

A partir dessas colocações, entramos agora no trabalho específico do teatro de formas animadas. Tomando como base o trabalho que desenvolvo no *Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação*, irei considerar duas vertentes distintas:

- A repetição de técnicas e saberes como modo de assimilação de conhecimentos;
- A criação de conhecimentos e de metodologias a partir da invenção ou descoberta de problemas artísticos específicos.

## Contextualização: em busca da aliança entre Prometeu e Epimeteu

Como artista-professor, venho ministrando cursos de teatro de animação na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) desde 2010. Na UFRJ, no curso de Artes Cênicas, com habilitação em Cenografia e em Figurinos, a disciplina “Oficina de Teatro de Animação” é uma disciplina optativa, com carga horária de 45 horas. Talvez por ser um curso de artes visuais e não um curso de atores, a disciplina era voltada, sobretudo, para a confecção de bonecos. Ao assumir a disciplina, modifiquei um pouco essa abordagem, mostrando a importância do teatro de formas animadas como uma linguagem de ponta no quadro do teatro contemporâneo mundial, valorizando a atuação e o treinamento específico do ator-manipulador. A partir dessas experiências que muito estimularam a mim e aos alunos, resolvi criar um laboratório a fim de dar mais consistência às pesquisas. Em 2013, criei o *Laboratório Objetos Performativos de Teatro de Animação*<sup>3</sup>. Como já pude expor em outras publicações (MOTTA, 2018), as pesquisas do Laboratório são voltadas tanto para as performances itinerantes em espaço urbano quanto para o teatro de sombras.

No que se refere ao objetivo e à metodologia da disciplina *Oficina de Teatro de Animação*, busco conciliar os conteúdos de ordem técnica e conceitual com dinâmicas que visem desenvolver a criatividade, a imaginação e a afetividade. Assim, ao pensar na “prática da teoria” e a “teorização da prática” no trabalho do professor-artista penso ser necessário uma constante negociação entre o planejamento e o controle dados pela técnica e pelos conhecimentos adquiridos, passíveis de transmissão para outros, e a iniciativa, o elemento intuitivo e afetivo dos estudantes. Embora este último aspecto possa ser transmitido por intermédio do discurso, penso que a vivência e a experiência são estratégias mais eficazes para a sua assimilação.

---

<sup>3</sup> Cf. [www.objetosperformativos.com.br](http://www.objetosperformativos.com.br)



Epimeteu tem que convocar Prometeu e vice-versa, pois é somente por intermédio de uma relação afetiva com o objeto de estudo que se dá a operação de conhecimento e a autotransformação, ao mesmo tempo em que, sem uma base sólida de conhecimento técnico, o impulso e a afetividade se esgotam.

A criação de um projeto de um espetáculo teatral envolve uma dimensão prometeica, no sentido de ser necessário a criação de um plano de trabalho detalhado, a organização de equipes, os estudos diversos, a aplicação de conhecimentos e de técnicas já adquiridas, a criação de metodologias de trabalho, o estabelecimento de rotinas e cronogramas. É no interior desse quadro que o elemento epimeteico é introduzido, ou seja, é a partir deste plano que são feitas as iniciativas, as invenções, o jogo, o exercício criativo. Mas, o movimento contrário também é verdadeiro. Há processos de criação teatral nos quais partimos, primeiramente, das experimentações e das pesquisas, e estas vão configurando o plano de trabalho, os métodos e as soluções estéticas. Se, de um lado, no quadro geral, o pensamento vai precedendo ao agir, buscando evitar erros, desperdícios e se obter certezas, por outro lado, no interior do processo criativo dá-se, por vezes, um avançar sem se ter certeza dos resultados, um agir orientado pela aventura.

Esta comparação entre o processo de criação artística e a viagem ou a aventura me são caras. Alguns artistas usam esta imagem. Iberê Camargo: “Eu, antes de iniciar a viagem - o quadro - consulto minha bússola interior e traço o rumo. Mas quando estou no mar grosso, sempre sopra um vento forte que me desvia da rota pré-estabelecida e me leva a descobrir o novo quadro. Todo criador é um Pedro Álvares Cabral” (LAGNADO, 1994, p. 23). Esta fala do pintor parece conter os dois elementos míticos mencionados: previsibilidade e imprevisibilidade, planejamento e improvisação, busca de controle e ação irrefletida. O processo de criação teatral preserva esses elementos opostos e complementares, numa feliz aliança entre Prometeu e Epimeteu.

### **Situação 1: A repetição de técnicas e saberes como modo de assimilação de conhecimentos**

No contexto dos cursos de Graduação, a intenção geral é a de fornecer ao aluno um conhecimento básico acerca da linguagem do teatro de formas animadas, em especial, do teatro de sombras; já num plano específico, busco fazer com que o aluno tenha contato com esta linguagem a partir da prática, isto é, da atuação. As duas intenções envolvem a assimilação de princípios gerais já estabelecidos por outros artistas e estudiosos: trata-se de se penetrar numa espécie de cultura das sombras. Neste processo, a pergunta fundamental é: por que motivo escolhe-se o teatro de sombras como meio de expressão cênica?

Desta forma, numa situação de ensino-aprendizagem no teatro de sombras, penso que devemos considerar os conhecimentos e técnicas já registrados e sistematizados por artistas e teóricos e que podem ser transmitidos aos alunos. Em outras palavras, é necessário praticar a teoria. Por exemplo, em língua portuguesa, a *Cartilha do teatro de sombras contemporâneo* (FÁVERO, 2016), de autoria de Alexandre Fávero é um excelente ponto de partida. Em outros idiomas, o conjunto de obras *Schatentheatre / Shadow Theatre*, organizado por Rainer Reusch é também fundamental. Assim, para se entender o teatro de sombras, analisamos os elementos constitutivos dessa arte – a saber, a iluminação, os corpos (tridimensionais e bidimensionais) a serem projetados, os suportes para projeção, a atuação com imagens projetadas, a criação dramatúrgica, a poética da sombra – e, enquanto condutor do processo de aprendizagem, busco fazer com que os alunos descubram e entendam esses elementos por intermédio de exercícios. A teoria é experienciada na prática.

Portanto, partimos da repetição de técnicas e soluções já investigadas, já sistematizadas por outros artistas-pesquisadores: realizamos os exercícios já experimentados (sensibilização à sombra, por exemplo), estudamos os equipamentos de iluminação existentes e as fontes de luz indicadas, fazemos exercícios com as sombras dos

corpos humanos projetados, com objetos tridimensionais e com silhuetas, e assim sucessivamente.

Considero este processo de “repetir” e “refazer” alguns percursos algo de grande importância no aprendizado. Embora a arte moderna tenda a valorizar a invenção e a individualidade, rompendo com a ideia da obediência a modelos estéticos e artísticos já consolidados e, além disso, no contexto da arte contemporânea, a ideia de uma formação a partir da assimilação de conceitos e métodos oriundos de outros artistas seja estranha a uma cultura que valoriza as poéticas pessoais, penso que a assimilação a partir da repetição seja um modo muito potente de se desenvolver a auto-expressão. No campo do desenho – que constitui a base de minha formação artística – a ideia de copiar, literalmente, as obras dos mestres não é, de modo algum, uma afronta ou uma inibição à formação, muito pelo contrário. Deste modo, no que se refere à repetição, venho observado atualmente uma legitimação deste processo em práticas de *reenactment* de performances<sup>4</sup> ou de cenas teatrais. Mesmo no campo do teatro de formas animadas esta prática se dá na formação dos alunos, conforme foi exposto por Elmira Kurilenko, em sua conferência no 3º *Pro-Vocação*.<sup>5</sup>

Mas, o importante a notar é que esse processo de repetição irá conduzir à diferença. Como dizia o poeta Manoel de Barros, em *Uma didática da invenção* (2016, p.16): “Repetir, repetir – até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo”. Isto é, a assimilação dos processos feitos por outros artistas só tem sentido se ela conduzir a uma descoberta de si mesmo como artista. Assim, no processo de ensino-aprendizagem, o ato de se refazer determinados percursos, tomando contato com problemas concretos da linguagem do teatro de sombras, conduzirá à descoberta de questões mais complexas,

---

<sup>4</sup> Ver: <https://artmargins.com/artistic-reenactments-in-east-europe-introduction/>

<sup>5</sup> Para a palestra de Elmira Kurilenko, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=Je343IEkTmU>

conduzirá à formação de questões pessoais relativas à sensibilidade e visão de mundo de cada ser, em suma, conduzirá à invenção de si como artista.

Ora, cada um dos elementos constitutivos do teatro de sombras envolve pesquisas específicas e a aquisição de conhecimentos teóricos e técnicos. A impossibilidade de aprofundar os conhecimentos sobre todos esses elementos num curso de curta duração me leva a privilegiar alguns em detrimento de outros. Um dos elementos que toca mais imediatamente o aluno é a construção de silhuetas. Embora a base do jogo do ator seja o corpo-sombra<sup>6</sup>, esse foco na silhueta é importante visto que ela possui um outro tipo de apelo, pois a confecção do boneco – por mais simples que seja – e sua posterior manipulação desenvolve diversos saberes e lançam o estudante-performer diretamente no espaço ficcional, apontando para uma série de relações de interdependência. A construção de figuras bidimensionais envolve diversos conhecimentos sobre linguagem visual (ponto, linha, forma, espaço positivo e espaço negativo, movimento e ritmo), sobre a mecânica do movimento, da articulação entre as partes, assim como um conhecimento sobre os diversos materiais, em suas qualidades específicas. Além disso, conforme nota Alexandre Fávero, a figura ou silhueta tem que ter suas características reconhecíveis, o que implica a “clareza visual de conteúdo e de forma” (FÁVERO, 2016, p. 28). É óbvio que a figura só chega à sua forma final a partir de sua projeção e manipulação. Esta projeção da figura constrói o espaço ficcional por intermédio da dupla presença: a silhueta enquanto objeto e sua projeção como sombra. Deste modo, o “problema” da silhueta nos leva a questões mais complexas, como a da presença e o da interrelação dos elementos. Conforme afirma Fabrizio Montecchi, a dificuldade

---

<sup>6</sup> Sobre o conceito de corpo-sombra, ver: LAZZARI, Fabiana. Corpo-sombra e alguns princípios necessários para o trabalho da atriz no Teatro de Sombras. In: **Urdimento**, v.2, n.32, p. 216-237, Setembro 2018.

fundamental não se encontra em cada um desses elementos, mas, sobretudo no sistema de relações que eles comportam.

O teatro de sombras não é uma interação de elementos individuais, mas sim um sistema de relacionamentos. É a relação entre luz, tela e objeto que constitui o aparato de projeção e é isso que temos que tentar entender para que possamos nos mover com conhecimento e confiança nos domínios da sombra (MONTECCHI, 2015, p. 61) <sup>7</sup>.

Por sua vez, estas relações devem ser construídas a partir de um tipo de atuação, um tipo de performer (manipulador invisível, manipulador visível, manipulador-narrador, manipulador-narrador-personagem, personagem teatral).

Dessa forma, mesmo quando, em determinados cursos, eu tenda a valorizar mais a confecção de silhuetas, em detrimento de outros elementos, o fato é que, o foco num determinado elemento levará a uma compreensão do todo, isto é, do teatro de sombras como um sistema de relacionamentos. O interessante a se notar é que a apreensão deste conceito – o sistema de relacionamentos – não é algo dado de antemão ao aluno, como uma teoria a ser aplicada. Pelo contrário, na maioria das vezes, eles “descobrem” o conceito por intermédio da prática. Eles entendem que o elemento silhueta só é expressivo com a atuação e que esta, por sua vez, depende tanto do espaço ficcional, quanto das relações de luz e de espaço. A apreensão deste sistema complexo leva alguns alunos a se desinteressar pela linguagem do teatro de sombras, ao passo que, com outros ocorre o desejo contrário. O *Laboratório Objetos Performáticos* apresenta-se assim como um espaço de continuidade entre os estudos introdutórios feitos na Oficina e a busca de um maior aprofundamento.

## Situação 2: A criação de conhecimentos a partir da invenção

### **ou descoberta de problemas artísticos específicos.**

O *Laboratório Objetos Performáticos* é o lugar de aprofundamento da pesquisa artística no teatro de sombras. Ele é menos um espaço de ensino, do que um espaço de pesquisa, no qual eu mesmo desenvolvo e/ou crio os problemas a serem investigados. Em outras palavras, ele é o espaço onde nos exercitamos como artistas coletivamente, o que implica o apagamento dos papéis de professor e aluno. Significativo neste aspecto foi a criação do Coletivo Cênico Sombreiro Andante, que criou o espetáculo *Ananse e o baú de histórias*<sup>8</sup>. A ideia da troca de experiências entre os participantes e a de pesquisa experimental sobre os elementos do teatro de formas animadas foi a base da relação entre os componentes do Coletivo.

Se no contexto da disciplina *Oficina de Teatro de Animação*, buscamos mostrar alguns princípios gerais, no Laboratório tendemos a aprofundar esses conhecimentos. Por exemplo, no que se refere à iluminação, no trabalho do Laboratório podemos analisar mais profundamente os equipamentos e fontes de luz, conhecendo suas características, funções, qualidades e possibilidades estéticas. Por dispormos de mais tempo, realizamos mais experimentações com os equipamentos de iluminação de modo a se criar uma espécie de “repertório” que poderia ser acessado de acordo com as necessidades estéticas. Isto é, por vezes, “desperdiçava-se” um tempo imenso testando fontes de luz e seus efeitos para se perceber que o uso de uma determinada fonte de luz ou outra dependerá exclusivamente do contexto estético e ficcional a ser criado. É neste ponto que a iniciativa, a experimentação, a aventura tornam-se elementos tão importantes quanto o conhecimento já estabelecido, visto que o uso das fontes de luz está condicionado também a variáveis como a tela/suporte de projeção e o material a ser projetado, em outras palavras, ao sistema de relações mencionado por Fabrizio Montecchi. No processo de criação de *Ananse e o baú de histórias*, por exemplo,

---

<sup>8</sup> Ver: [www.objetosperformaticos.com.br](http://www.objetosperformaticos.com.br)

estudamos várias fontes de luz e, neste processo descobrimos que uma lanterna que havia sido rejeitada pelo fato de produzir uma sombra muito difusa, era o instrumento adequado para a aparição de um grupo de personagens misteriosas. Esta imagem difusa estava no nosso “repertório” de imagens interessantes, mas que precisavam de um contexto estético adequado. Mas, não bastava apenas a projeção da imagem. Os referidos tipos de atuação (visível, não visível, manipulador-narrador) foram experimentados a fim de dar mais impacto para a cena. Então, de certo modo, houve uma “prática da teoria”: estudamos as fontes, criamos repertório e “encontramos” a luz adequada. Mas, esse encontro se deu como resultado do exercício, da experimentação. Assim, neste processo, encontramos aquela dinâmica da previsibilidade e da imprevisibilidade, do planejamento e do improvisado.

Mas, é importante dizer que só tomei conhecimento da “teoria” de Fabrizio Montecchi – sobre o aparato de projeção, compreendido como um sistema de relações entre luz, suporte, objeto e performer – tempos depois de ter concluído o espetáculo. A teoria aplicada era relativa às fontes de luz, mas não ao aparato de projeção. Foi somente a experimentação do repertório num contexto estético que tornou claro, para nós, esse princípio teórico. A prática descobriu o conceito, tornando-se um princípio teórico.

Nota-se assim que, no trabalho do Laboratório a relação de interdependência entre teoria e prática tende a ficar cada vez mais intensa. Neste sentido, gosto de mencionar a performance *Sombra é luz – Marielle presente* (MOTTA, 2018). Esta performance surgiu de uma questão puramente técnica, a saber: como realizar performances itinerantes com sombras em espaços públicos? Não se tratava apenas de se fazer teatro de sombras em espaços públicos. O que me interessava era conciliar a prática das performances itinerantes com a projeção de sombras. O assassinato da vereadora Marielle Franco constituiu o gatilho para essa experimentação. Se, de um lado, o desenho da silhueta da vereadora inspirou-me a fazer uma intervenção com sombras na cidade, por outro, eu tinha o

sentimento de que a sombra era o meio ideal para essa intervenção, justamente devido ao simbolismo da sombra, o qual se liga, entre outros fatores, ao lugar dos mortos, da alma, do fantasmagórico. Nesse processo, descobri lanternas táticas de grande potência que me permitiam circular na cidade e projetar a silhueta em fachadas de prédios e monumentos. Assim, a “sombra” de Marielle poderia vagar pela cidade, pedindo justiça. Nesta performance, penso ter havido uma harmonia entre a solução técnico dada e a estética das sombras. Descobrimos assim um modo de atuar nas ruas e os meios para isso.

Um último exemplo de invenção ou criação de conhecimentos e métodos diz respeito ao treinamento do performer. Neste caso, a leitura de textos de Cariad Astles, Fabrizio Montecchi e Rainer Reusch, me inspirou a levantar uma questão teórica e a desenvolver uma investigação prática, ambas ainda em processo de experimentação. Em *Wood and Waterfall*, Cariad Astles (2009, pp. 54-59) sugere que o treinamento em artes marciais, em particular, o *Tai Chi Chuan*, seria favorável ao performer-sombrista por possibilitar-lhe uma certa construção gestual na qual a precisão se concilia com a suavidade. Com base nesta observação – e no próprio treinamento que eu fazia com os atores –, percebi que a atuação com sombras envolvia uma transformação no estado de consciência, marcado por um aumento da concentração, do estado de atenção, assim como uma espécie de serenidade. Em outras palavras, eu tinha a impressão de que aquele estado de consciência era próximo de um estado “meditativo”.

Como praticante budista, tenho familiaridade com as práticas de meditação e com as leituras sobre o tema. Nesta perspectiva, encontrei mais elementos que podiam corroborar esta hipótese num texto de Rainer Reusch (2015). Para o autor, o ressurgimento do teatro de sombras atende a um anseio de espiritualização, o qual seria uma busca de retomar elementos rejeitados pela racionalidade excessiva e pela mentalidade científica. Reencontramos assim a



crítica ao prometeísmo, a partir da afirmação de uma cosmovisão mais holística, que integrasse elementos rejeitados pelo racionalismo, como os sonhos, o intangível, o feminino, o mágico. Por sua vez, Fabrizio Montecchi (2015) nos fala sobre o conceito de “corpo sutil” (ou espiritual, corpo virtual). Esse conceito não lida com oposições como o corpo-espírito, material-imaterial. Pelo contrário, o conceito remete a uma simultaneidade entre o material e o não-material, o orgânico e o metafísico. O teatro de sombras teria como base este conceito de vida. Enfim, todos esses autores apontam para uma dimensão espiritual presente no teatro de sombras.

Neste sentido, atualmente, por intermédio do projeto de pesquisa Arte e Espiritualidade, venho investigando as relações entre as práticas contemplativas (meditação em movimento, meditação estática, *Mindfulness*, *Shintaido*) como base para a preparação do performer-sombrista. Trata-se assim de se investigar o teatro de sombras como uma prática contemplativa. Por suas características diferenciadas, que exigem alto grau de propriocepção, diversos níveis de presença e uma percepção simultânea do exterior e da energia interna aplicada ao objeto, o teatro de sombras aponta para uma visão integrada de sujeito-objeto, dentro-fora, corpo-mente. O projeto Arte e Espiritualidade baseia-se no conceito de “cuidado de si”, proposto por Michel Foucault (FOUCAULT, 2014). Tal conceito vem sendo valorizado pela sua ressonância com a estética e com a espiritualidade. As pesquisas que venho realizando na Associação Performers Sem Fronteiras<sup>9</sup> e no *Laboratório Objetos Performáticos* assumem as diversas formas de meditação como “técnicas de si”, como técnicas de autotransformação que visam a transformação de si e a autodeterminação ética e política. As práticas contemplativas, enquanto “técnicas de si”, constituem uma possibilidade de reatuação do equilíbrio emocional, da concentração, do estar-presente, da capacidade de escuta, da atenção, do foco, entre outros.

---

<sup>9</sup> Cf. [www.performerssemfronteiras.com](http://www.performerssemfronteiras.com)

É interessante notar que esses elementos – concentração, escuta, atenção, foco, presença – tanto fazem parte também do vocabulário estético, quanto do vocabulário terapêutico<sup>10</sup>. O teatro de formas animadas, assim como a arte da performance, parece assumir estes conceitos como parte fundamental do treinamento e da realização artística. O teatro de sombras, por exemplo, lida sempre com uma estrutura de desdobramento do eu e do apagamento das fronteiras entre sujeito e objeto, no qual o objeto animado é um prolongamento do corpo do performer e onde o performer transfere constantemente sua energia para outros corpos. Segundo Cariad Astles, essa estrutura implica um modo de treinamento do performer que envolve o desenvolvimento da qualidade de atenção, na qual o foco de atenção possa facilmente se dirigir de si mesmo para o outro (objeto, performer, boneco). Para a autora, esta estrutura é melhor compreendida num sistema de pensamento não-dicotômico, que valorize a unidade orgânica dos elementos e sua interdependência. Ora, o pensamento budista é um dos sistemas filosóficos que defende a ideia da interdependência entre os seres e promove o desenvolvimento dos estados de atenção como uma das metas para se desenvolver essa visão da realidade. Neste sentido, o fato de o teatro de sombras envolver o exercício de um constante e intenso estado de atenção (consigo mesmo, para com o objeto manipulado e para com os outros performers), torna mais próximo essa forma teatral das práticas contemplativas. Em outras palavras, o teatro de sombras parece ser, em si mesmo, uma espécie de meditação em movimento.

Atualmente, venho investigando essas relações, a fim de observar as possíveis mudanças na qualidade da atuação do performer-sombrista. Deste modo, posso dizer que as reflexões feitas pelos artistas-pesquisadores com base numa prática conduziram-me a uma elaboração teórica e conceitual, mas que só poderá mostrar

---

<sup>10</sup> Cf. RAPPAPORT, Laury (editor). **Mindfulness and the arts therapies: theory and practice**. London: Jessica Kingsley Publishers, 2014. E-book.

seus resultados a partir da aplicação no campo da criação teatral.

### **Conclusão: o círculo**

Recaímos num círculo, onde Prometeu dá lugar a Epimeteu e vice-versa. Trata-se de uma experiência na qual a prática determina a teoria e a teoria determina a prática. Não se trata aqui de se perguntar quem dá origem a quem. Essa pergunta não tem sentido, pois não há começo. Usando outra metáfora, luz e sombra são interdependentes. Pensar a partir das dicotomias é permanecer nos domínios de uma cosmovisão prometeica, que acirra a oposição entre sujeito e objeto. O final da era prometeica ou o fim da Modernidade traz à tona outros referenciais míticos que tentam romper com o caráter excessivamente racional, planificador, progressista e controlador de Prometeu, para dar margem a uma outra relação entre o ser humano e a natureza, relação esta que, valorizando o elemento onírico, a indeterminação, o esquecimento, e o prazer do tempo presente, constrói outros modos de existência, pautados, sobretudo, na afetividade. Um desses mitos que ressurge é Dioniso, outro é Epimeteu.

Se, no campo da formação no teatro de formas animadas, o desenvolvimento das técnicas e dos saberes é fundamental, igualmente importante é o excitar o gosto pela experimentação, pelo prazer da descoberta. Numa sociedade marcada pela busca de controle, planejamento e eficácia em todas as esferas do cotidiano, fatores esses que geram uma grande ansiedade e desgaste emocional entre os estudantes, penso que a redescoberta da espontaneidade, da relação com o presente e das qualidades da atenção podem se configurar como bons antídotos para os problemas da sociedade atual. Dessa forma, às técnicas e saberes, deve-se juntar as “técnicas de si”, como elementos fundamentais da formação do artista.

Retomando aqui um dos autores que menciono neste texto, para Jean-Pierre Vernant, o fato de a vida humana conter elementos prometeicos e epimeteicos geraria um certo dissabor:

Nós, pobres e infelizes mortais, somos sempre, a um só tempo, prometeicos e epimeteicos, previmos, fazemos nossos planos, mas volta e meia as coisas se passam contrariamente às nossas expectativas, surpreendendo-nos e deixando-nos indefesos (VERNANT, 2000, pg. 70).

No contexto da formação do performer-sombrista – e penso que do artista, em geral – este “surpreender-se e ficar indefeso” pode ser um elemento extremamente potente para o impulso criativo, pois é somente a partir da percepção de que nosso poder de controlar, planejar e prever é impotente diante do acaso e do inesperado que celebramos em nós mesmos o poder de experimentar, de descobrir e de aventurar.

## REFERÊNCIAS

- ASTLES, Cariatid. Wood and Waterfall: Puppetry training and its anthropology. In: **Performance Research**, 14 (2). pp. 54-59, 2009. Disponível em: <http://crco.cssd.ac.uk/4/>
- BARROS, Manoel de. **Livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2016.
- FÁVERO, Alexandre. **Cartilha do teatro de sombras contemporâneo**. Brasília, Distrito Federal: Cia. Lumiató teatro de formas animadas, 2016.
- FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- GIANNETTI, Eduardo. **Felicidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

- ILICHT, Ivan. **Sociedade sem escolas**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- LAZZARI, Fabiana. Corpo-sombra e alguns princípios necessários para o trabalho da atriz no Teatro de Sombras, In: **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v.2, n.32, p. 216-237, Setembro, Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2018.
- MONTECCHI, Fabrizio. **Schattentheater. Shadow Theatre**. Volume 4: Beyond the Screen. Schwabisch Gmund: International Shadow Theatre Centre, 2015.
- MOTTA, Gilson. Laboratório Objetos performáticos; das performances itinerantes ao teatro de sombras no campo expandido. In: **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, volume 2, número 32. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2018.
- RAPPAPORT, Laury (editor). **Mindfulness and the arts therapies: theory and practice**. London: Jessica Kingsley Publishers, 2014. E-book.
- REUSCH, Rainer. **Schattentheater. Shadow Theatre**. Volume 3: Theorie + Practice. Schwabisch Gmund: International Shadow Theatre Centre, 2015.
- VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens: Mitos gregos contados por Jean Pierre Vernant**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.



# O que aprendemos?

**Philippe Choulet**

Universidade de Strasbourg (Strasbourg/França)

Escola Émile Cohl (Lyon/França)

Tradução: Maria de Fátima de Souza Moretti<sup>1</sup>



**Figura 1** - *Caminho principal e caminhos laterais*, Paul Klee, 1929. Disponível em: <https://www.paulklee.net/highway-and-byways.jsp>

---

<sup>1</sup> Doutora em Literatura (UFSC) e professora do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019558>

**Resumo:** Este texto, que conclui o Colóquio UNIMA, traça o processo de trabalho comum, em particular o problema do estatuto das oficinas e dos *happenings* na elaboração de produções cênicas, da sua articulação artística com a obra teatral. Recorda as seis principais perguntas que se faziam: 1. o que fazer com a angústia; 2. a questão heurística, a pesquisa e a descoberta; 3. o significado do ato de ensinar; 4. a questão da direção horizontal ou vertical; 5. a ideia de responsabilidade; e 6. o estatuto do Teatro de Animação a partir da encenação.

**Palavras-chave:** *Workshops. Happenings.* Método. Caminho. Espaço. Criar: pesquisa, extração, interpretação, animação. Ensinar: professor, responsabilidade, convicção, signos, experiência.

**Abstract:** This text ends the Colloquium. It retraces the regular work process, especially the workshops and happenings statute's problem in the scene creation, that of its artistic articulation of theater work. He recalls the 6 main questions made: 1. What to do about distress? 2. The research and finding's heuristic question. 3. The acts of teaching's meaning. 4. The direction question: horizontal or vertical? 5. The responsibility idea. 6. The puppetry statute, from the scene.

**Keywords:** Workshops. Happenings. Method. Journey. Space. Create: research, extraction, interpretation, animation. Teaching: teacher, responsibility, conviction, signs, experience.

O que aconteceu durante este Colóquio UNIMA sobre a *Encenação de Teatro de Animação*? Se estes dias de trabalho foram cheios de amizade e cumplicidade, sem dúvida que o devemos a nós mesmos e aos bonecos... Como se o boneco fosse uma música que “suaviza a moral”, com efeito calmante, em razão do seu estatuto de objeto transitório... Mas como alguns bonecos são ultraviolentos (Guignol, Mamulengo), desconfia-se...

Então, o que aprendemos? Lembrem-se do *Quadro 4* de *Turandot* ou o *Congresso das Lavadeiras*, de Brecht. Os filósofos chineses estão reunidos para deliberar sobre esta questão: o mundo exterior existe ou não? E então as enchentes transbordam o Rio Amarelo,



o Colóquio é engolido, e, assim, ainda não sabemos se o mundo exterior existe... Mas a marionete existe, mesmo que o seu nome não satisfaça a todos, como Fabrizio Montecchi disse para a sombra: falamos sobre ela, mas sem saber realmente o que é... O principal é que, ao dar-lhe um nome, ao direcioná-la, sabemos do que estamos falando, concordamos com o que estamos falando – por exemplo, quando falamos do maior jogador de futebol do mundo, sabemos que é o Pelé, isso é tudo.

Portanto, tudo isso existe, e a prova é que temos trabalhado nisso. Seria surpreendente se um objeto tão resistente fosse uma alucinação. O critério do real é que é um obstáculo à compreensão e à mudança. Já experimentamos isso. Então a encenação é um problema real.

Vamos começar a partir daí. Há muitas encenações – mesmo que possamos nomeá-las de forma diferente de acordo com as práticas (direção de atores, autor, cenógrafo, realizador, encenador, e mais ainda...). O termo “*dramaturgia*” é revelador: trata-se de criar um drama, que é etimologicamente um sistema de ações iniciadas pelos seres – um demiurgo, de certa forma, mas não uma criação *ex nihilo*, porque o homem não é Deus, não cria do nada. O homem precisa de materiais, meios de comunicação e psíquicos. Para um artista, mesmo um estudante, são necessários materiais, formas e histórias; para um professor, o aluno, o seu corpo, a sua psique, as suas histórias, as suas crenças, e o conhecimento, o saber-fazer, o saber-ser...

### **I. Dos *workshops* e *happenings* às encenações**

O desafio é abordar essa questão de frente. Sabemos que o neurótico no sofá do psicanalista fala sempre primeiro pelo movimento. E nós começamos com o elementar (oficinas, *workshops*...), como se fosse para “aquecer”. Esse foi um freio (necessário), que atrasou o acesso ao essencial. Teria de ser assim. *Workshops* são começos, instalações e *ready-made*, que são estáticos (enquanto a encenação é

necessariamente dinâmica), *happenings* e performances, que fazem parte da estética do fragmento da história, do esboço e da lógica do “fazer evento”. Façamos então justiça a esses desvios, pelo seu papel formador e iniciador (pensemos em Kantor). Articulemos essas diferentes abordagens.

É verdade: lidar com materiais, sensações, impressões, afetos, gestos, enfim, tudo o que diz respeito ao campo dos meios e das condições primárias é bastante natural. Começamos, portanto, com os primeiros momentos de descoberta do médium, aprendendo a necessidade física das leis da natureza que regulam a lógica da relação com a matéria, assim como com a percepção e a ilusão. Fabrizio Montecchi: há leis de reflexão da luz que determinam estrita e implacavelmente a sombra como projeção. A sombra é um limite absoluto. Como no espelho: num espelho só se pode beijar na boca... A diferença é que o espelho reflete (sem pensar), enquanto a sombra é “lançada”, projetada... Os vários *workshops* (Yaël Rasooly, Osvaldo Gabrieli, Fabrizio Montecchi) foram, assim, instrutivos e agradáveis momentos de lembrança:

1. quanto à questão do corpo, da sua ligação com a marionete, com a manipulação e com a animação;
2. quanto ao poder instrucional dos objetos, formas e signos;
3. quanto à relação entre energia livre <sup>2</sup> – selvagem, bêbada, “anárquica”, da ordem de transe – e energia ligada – constrangida, contida, disciplinada, controlada (a distinção é feita por Freud); e
4. quanto ao enigma do médium: para inventar uma boa animação, é preciso ter os meios, ter um corpo adequado e bem preparado.

Louis Pasteur dizia: “O acaso só favorece mentes preparadas”.

---

<sup>2</sup> Yaël Rasooly propõe um exercício livre de desenho a lápis que vagueia sobre a folha. Para Klee, é um exercício dado aos alunos da Bauhaus de forma mais direcionada, com base no texto Viagem a um país de melhor conhecimento (Teoria da Arte Moderna, cap. 3, § II).

Isso se aplica ao corpo do teatro, ao circo, ao esporte e... ao professor. Para ensinar bem, é preciso fazer um corpo... O acaso só favorece os corpos preparados, e a preparação, o treino é uma forma de promover o “acaso divino” (Nietzsche). Devemos nos colocar na postura física e psíquica de “receber” o que vai acontecer, de acolher o que vai surgir. Marthe Adam citou Claire Heggen: o que é que a marionete me ensina? Mas para aprender é preciso estar disposto a aprender! A boa vontade já apela a ação. Essas oficinas e *happenings* expõem esses primeiros momentos de pesquisa: procurar afinidades eletivas, as magnetizações recíprocas, o que convém/não convém, o que funciona/não funciona, o que segura/não segura, o que desbloqueia/bloqueia. Estas são experiências táticas voluntárias, tentativas para buscar momentos de experimentação – “experiência” em alemão é Erfahrung. Experiência, melhor: Versuch. Veselka Kuncheva e Marieta Golomehova especificam que esse é o momento do laboratório (*Puppetslab*), quando testamos uma ideia inicial, uma ideia-fonte, para verificar sua fertilidade, para ver se ela se mantém, se ela resiste.

Esses eventos são universidades, são estrelas: a alma é posta à prova do material... o que não passa sem vertigem e sem uma cultura de limites (o surpreendente trabalho de Theodora Skipitares).

*Happenings*, performances, *workshops*, *ready-made* são exercícios que param pouco antes da encenação: eles estão em uma fase precoce e não entram verdadeiramente no problema. Leonardo da Vinci sugeria aos seus discípulos que sonhassem em frente a uma velha parede para desbloquear a sua imaginação projetiva, e Plínio, o Anício, aconselhou-os a contemplar as nuvens para criar monstros...

A encenação se tornará então mais complexa à medida que os dias passarem. A questão do ensino da encenação também. Provavelmente porque a encenação implica certa forma de violência, que não deve ser reprimida. “Violência”, porque qualquer trabalho artístico impõe uma forma a um material, porque o sujeito “artista” deve fazer-se uma “violência suave” para aprender (para fazer as

suas escalas, para repetir, para experimentar outras formas e outros modos, etc.). É uma violência consentida e aceita que se aplica ao material para animá-lo, ou a si mesmo para educar-se e animar-se.

Aparecem então as perguntas: o que significa ensinar? O que significa “encenar” e quem está encenando? E o que é esta esquisitez, a cena?

Tudo isso é difícil. Carmen Stanciu apresentou o esquema de Robert Lepage sobre as dinâmicas que vão do olho, da alma, da psique do espectador ao palco, e do palco ao olho e à alma, através dos elementos sonoros, espaciais e abstratos. Chamo-lhe o sexteto dos olhares. “Olhar” no sentido de “diz-me respeito” (“diz sobre mim”) e a forma de percepção. Ciriad Astles citou Merleau-Ponty, o teórico do “quiasmo” (a ligação inseparável entre olhar visto e olhar que vê, entre palavra falada e palavra que fala)... E se eu digo sexteto, é porque há:

(1) a aparência dos materiais, corpos, formas, coisas e objetos<sup>3</sup>, então o objeto manipulado, assumindo que a marionete começa com o movimento, mesmo que seja apenas o movimento de uma coisa inerte (uma pedra) sobre a areia... há animação porque há movimento;

(2) o olhar do ator manipulador;

(3) o olhar do encenador;

(4) o olhar do autor;

(5) o olhar da fábula, da história; e

(6) o olhar do público.

Certamente, diretor, autor, ator/manipulador são às vezes a mesma pessoa com olhares diferenciados... Veselka Kuncheva e Marieta Golomehova falaram sobre várias visões, perspectivas diferentes...

<sup>3</sup> Falar de um olhar sobre coisas inertes é paradoxal. Mas a dialética da percepção, a projeção de imagens da mente sobre as coisas (forma de ilusão) nos obriga a assumir um “olhar” das coisas sobre nós, correlativo das nossas com elas. Pensemos na obra de Francis Ponge.

## II. Perguntas sobre o ensino da encenação

A seguir, trataremos de seis questões abordadas neste simpósio.

### 1. *O que fazer com a ansiedade?*

Questão psicológica que diz respeito ao aprendente e ao professor. Não é a ansiedade do artista criativo, é a ansiedade do estudante que, por falta de experiência suficiente (*Erlebnis*, experiência vivida), não sabe o que fazer com a sua ideia de marionete e do seu teatro, do que ele supõe ser o pedido do professor. Na era barroca, as pessoas perguntavam: “Sonata, o que queres de mim?” Aqui o aluno tem a escolha: “Marionete, o que queres de mim? Professor, o que queres de mim?” E o que o professor já pode fazer pelo aluno é aliviar o peso do que é interdito simbólico: não se lhe pede uma criação, uma obra-prima. “Nem todos são Verlaine” (Aragão): não se pede para provar o seu gênio pessoal; além disso, não lhe pedimos nada. O pedido é um problema falso, mas, quando aparece, é um problema real. Então, o que fazer? Exigir alguma coisa.

Na verdade, devemos ser cautelosos com o termo *enfática criação*. É razoável esperar que o aluno desenvolva bons hábitos, que aprenda a dar-se “os meios para alcançar”, que seja inventivo e inteligente, que saiba variar o que já existe (segundo a forma “tema e variações”...), que aprenda modelos da história da arte. Afinal de contas, Jules Laforgue fez do jeito de Baudelaire, Proust fez pastiches, Mozart também... Quando você quebra, nada melhor do que a forma “tema e variações”. Elmira Kurilenko e Viktoria Bogdanova insistiram. Isso desdramatiza a dificuldade...

A exigência, pela sua necessidade interior (Kandinsky), pela “obstinação rigorosa” (Leonardo da Vinci), tem a vantagem de ser recíproca: aplica-se a si mesmo antes de ser aplicada aos outros. Rousseau: para saber dirigir, é preciso aprender a obedecer, a servir. Ao dobrar-se para o que está além dele, no sentido superior, o desejo força-se a “crescer”, a aprofundar, a aumentar o seu campo de consciência, a avançar a sua própria mentalidade, a sua sensibilidade, a sua imaginação, os seus princípios, os seus valores. Mas,

se há obediência, a questão é: obedecer a quem, a quê? A qual autoridade, se o artista quer ser um autor? Ser autor consiste, segundo o latim (*auctoritas*, autoridade), em aumentar o mundo, a vida e outros seres. É um bom critério para a encenação suficientemente boa (a expressão “suficientemente boa” é de Bruno Bettelheim). Anna Ivanova e Sylvie Baillon insistiram sobre a responsabilidade em face a essas exigências de significados.

## 2. *A questão heurística, da pesquisa e da descoberta*

Marthe Adam faz a pergunta de Stanislavski: é necessário ter um conceito claro antes de começar um espetáculo, ou é o cenário do espetáculo que permite ter um conceito claro? Este é o desafio da dimensão heurística, a lógica da pesquisa e da descoberta: Brecht fala da obra indutiva do teatro da era científica, que vai da tentativa à experimentação, das hipóteses a testar à ideia final, e assim por um movimento oposto e contrário ao da dedução (que vai da ideia à realidade). É por isso que é fértil partir do material para experimentar as suas potencialidades, que está “em seu poder” está nele... O material é um tesouro pleno de formas. É preciso extrair dele.

Essa ideia de indução é importante. Trata-se de transformar o particular em geral. Melhor, o singular em universal. Tito Lorefice disse: “Aprende-se ensinando”. Sim, para ensinar, você precisa de certo conhecimento, mas não todo o conhecimento, não o conhecimento absoluto ou divino. Mas não só ensinamos o que sabemos, mesmo que seja parte do ensinamento. Também ensinamos o que não sabemos – Sylvie Baillon se refere a Joseph Jacotot, *Le Maître Ignorant* (Jacques Rancière). Não estamos falando de ignorância preguiçosa, mas dessa ignorância infantil, que é o desejo de conhecer e de descobrir. Esse paradoxo é a resposta de Platão aos sofistas, que diziam que o ensino era impossível: como encontrar o que você não sabe, já que não sabe onde ele está? Por que procurar onde encontrar o que se sabe, uma vez que não o ignoramos? Para Platão, há recursos suficientes, energia, memórias na alma para que ela busque e encontre em si mesma, sozinha, o que ela acha que não sabe. Ele

Ihe chama reminiscência, muito diferente da memória. Carmen Stanciu e Mauro Rodrigues insistiram na memória como fonte. Que memória? A memória viva e ativa, em ato; não a memória morta ou preservada.

Esse movimento na direção do desconhecido e do imprevisível é um enigma. Depende da idiossincrasia, do temperamento, da história e da vida de cada pessoa, da transfiguração dessa vida, mas não é irracional. A chave do enigma está no material como um tesouro de formas e no tesouro de imagens que se encontra em cada alma (Platão: o tesouro de formas contemplado pela alma antes da encarnação; Kant: o coração da alma humana como um tesouro de formas/figuras/esquemas).

E uma analogia é necessária: a lógica da criação é próxima da educação. A invenção descobre o desconhecido contra o conhecido assim como o professor e o seu aluno descobrem-se estudiosos de um conhecimento que não tinham antes. É por isso que uma das condições para ser suficientemente bom professor é ser também inventor no seu campo (inventar ideias, por exemplo), apenas pela experiência de descobrir e inventar formas...

### 3. O significado do ato de ensinar

Ensinar a encenação de marionetes é dar e transmitir signos. Ser mestre é ser “*teacher in signs*” (Marthe Adam). Esses signos não nos são dados naturalmente. Encenar é “*mettre en signes*”, signos que devem ser *extraídos do sensível*, extraídos de fenômenos sensíveis (materiais, coisas, objetos, sombras, formas, imagens, máscaras, personagens, sensações, efeitos, etc.), de elaborá-los como signos e de interpretá-los como tal, quando serão novamente lidos e interpretados pelos atores e pelo público. Um gato negro é antes de tudo um animal, um simples fenômeno de/e para a nossa percepção; mas se o interpretamos como um signo de uma desgraça futura, transformamos esse fenômeno em um signo... E se ocorre uma desgraça, a nossa consciência ingênua faz a ligação entre o gato e a desgraça.

Montar um espetáculo de marionetes é montar fenômenos que são signos, extrair signos dos fenômenos. Elmira Kurilenko e Viktoria Bogdanova relataram esse momento de extração.

É por isso que precisamos de um método, uma noção de “caminho certo” (*meth –odos*). Esse caminho reto é por vezes tortuoso, como um bonsai, mas acima de tudo é diverso. Há dois caminhos, o caminho da criação e o caminho da heurística do ensino como signo.

Para o percurso heurístico, Elmira Kurilenko e Viktoria Bogdanova mostraram que era múltiplo, que se podia distribuí-lo no caminho para si mesmo (de que somos capazes?), no caminho para os parceiros (em interação), no caminho para o papel (momento de metamorfose e identificação) e no caminho para o texto do autor (momento de interpretação).

Para o caminho da criação, pensemos na tela de Paul Klee, *Caminhos Principal e Lateral* (*Hauptweg und Nebenwege*, 1929), que é uma apologia do múltiplo: mostra vários “caminhos retos” igualmente verdadeiros. Afinal, há várias obras-primas de arte igualmente verdadeiras, *Guernica*, *Les Ménines*, *Le Café de Nuit*, ou *La Classe Morte* de Kantor, *La Main* de Trnka, *Métamorphoses* ilka Schönbein... A tela revela o axioma de Klee: a pintura é espaço E tempo – o caminho da mão e do olho no espaço. Há, portanto, o caminho principal, que vai de baixo para cima, de acordo com a sua natureza, e toda uma série de caminhos secundários – miniexcursões, pequenos labirintos, possíveis laterais, que também sobem em direção à parede superior. O caminho principal seria o caminho reto ideal, os caminhos laterais seriam nossos, caminhos subjetivos... “*Werk ist weg*” (“a obra é um caminho”), diz Klee: andar aqui não é andar num caminho ou nos passos de alguém, é literalmente “fazer o seu caminho”, “traçar o seu caminho”.





**Figura 2** - A classe morta, Tadeusz Kantor, 1975. Disponível em: <http://nastrastnom.ru/en/play/mertvyi-klass/>.

Criar o movimento e caminho caminhando é o que o professor deve mostrar ao aluno: mostrar, indicar que é possível. A principal

coisa é andar, avançar, talvez não andar em círculos, mas você tem o direito à diagonal, aos caminhos de cruzamento, se você não pode ir em frente... Há pessoas que vão em frente (Picasso: “Eu não procuro, eu acho”) e há pessoas que pisam e se perdem para melhor se encontrarem (Chaplin: “Pensando sempre nisso até a loucura”)... Cada um tem o seu próprio caminho, o seu próprio ritmo, a sua própria velocidade, a sua própria trajetória... Então é uma aposta, um desafio, uma questão de sorte e de talento pessoal... É importante indicar: estamos apontando para o universal no presente.

Resultado: o trabalho da encenação não é apenas sobre a encenação do espaço (instalações, *ready-made*), é também sobre a encenação espaço-tempo no multiespaço (Kantor), no espaço topológico (Merleau-Ponty).

É porque estamos num mundo de signos físicos/psíquicos (gestos, expressões, relações sensíveis ao mundo, imagens) e signos linguísticos (significantes, significados, símbolos). Agora, como diz Proust, “nos sentimos em um mundo, pensamos, nomeamos em outro, podemos estabelecer uma concordância entre os dois, mas não preencher a lacuna”. (Le côté de Guermantes, I)... A linguagem do mundo dos signos é a parte, não é abstrata, mas concreta. É outro concreto sensível (a dimensão física da fala e do pensamento: o significante, a imagem acústica em Saussure), tanto material (som) quanto imaterial (significado); é um mundo autônomo, *sui generis*, e o problema é vinculá-lo constantemente à experiência dos cinco sentidos. E o que acontece quando fazemos essa ligação?

Santo Agostinho, em *De Magistro, Do Mestre*, diz que, quando mostramos, quando falamos, não passamos signos de um espírito a outro diretamente como em vasos comunicantes; referimo-nos a um meio intermediário, um espaço, uma nuvem ou um éter de sentido, que nos une mentalmente, psicologicamente, idealmente, e ao qual cada um de nós, na manifestação do signo, se liga, “conecta”, para tentar compreender algo: é o imaterial do significado – Kandinsky: o espiritual – que todos nós compartilhamos, artistas, atores, autores, audiências, professores e estudantes.

E o que é que ensinam numa escola de arte? Só podemos ensinar a parte técnica, em duas formas:

(1) a parte codificada, clássica, acadêmica; é a lógica fundamental (gramática, alfabeto, vocabulário, sintaxe de “pequenos animais”, dizia Paul Klee); e

(2) a parte improvisada dessa parte técnica – o domínio das regras e restrições do jogo, de uma rodada de liberdade (daí os *workshops*), como a forma “tema e variações”. Mas o ensaio não pode ser permanente: é preciso estabilizar algo, “parar em algum lugar” (Aristóteles), e começar a trabalhar em *happenings*, depois, a partir da encenação, em obras mais elaboradas, mais compostas e organizadas.

Mas cuidado com a tentação do impasse: Mallarmé após a poesia *lettriste*, Marinetti ou Varèse, Duchamp, Pollock, Malévitch ou Yves Klein levaram o formalismo da abstração e do expressionismo abstrato ao limite. Kandinsky criticou os quadrados brancos de Malevich sobre um fundo branco por se recusar a aceitar a essência do trabalho artístico como composição. Esse é o risco dos *workshops*, dos *ready-made* e dos *happenings*. Didier Plassard apontou falta de interpretação, com relação ao sentido, dos movimentos contemporâneos do teatro de marionetes em favor de uma única “criação”.

Essa crise revela a situação histórica singular dos teatros de marionetes de hoje: há 30 anos, eles digerem as experiências de todas as artes por mais de um século no plano experimental (*Versuch*), com os conflitos entre a nostalgia da tradição – daí o interesse de um reexame da tradição e do patrimônio<sup>4</sup>, – o da memória (que memória?), a da forma “tema e variações” (e Izabela Brochado, do grupo Trapusteros Teatro, insistiu) – o dogmatismo acadêmico e de vanguarda (“arte pela arte”), a estética do fragmento e a sua neurose pela novidade ou originalidade a todo preço, experimentação tecno-

<sup>4</sup> René Char: “nossa herança não é precedida de nenhum testamento” (*Hypnos sheets*). Isso nos deixa livres e responsáveis pela nossa interpretação simbólica do passado.

lógica em todas as direções... Nada de surpreendente, portanto, se a compreensão da nossa situação ainda é um pouco problemática...

Encenar em um espaço fictício e construído é, portanto, compor materiais, formas, signos, histórias, por meio de fenômenos, aparências, simulacros e até mesmo alucinações!... Ensinar encenação é ensinar a parte técnica, racional dessa arte, indicando as estruturas, as regras de construção, as restrições impostas pela organização da obra e a dinâmica geral do trabalho.

Elmira Kurilenko mostrou-nos os elementos da metodologia que ela e Viktoria Bogdanova conseguiram formular, como arquiteta e poetisa – é uma questão de construção, baseada nesta formulação: “como montar um espetáculo?”

#### 4. *A questão da direção: horizontal ou vertical?*

A pergunta de Marthe Adam coloca dois lados na questão do “encenador” e do “professor de encenação”.

1º Os defensores da horizontalidade, igualdade e reciprocidade entre os atores da cena, realizadores, marionetistas, atores, onde o autor cênico é plural, onde apostamos na possível articulação dos vários domínios de cada um.

É um belo ideal democrático: o encenador contenta-se modestamente em propor e ouvir antes de decidir com os seus parceiros... Politicamente falando, é complicado.

2º Por outro lado, o encenador é um verdadeiro diretor de cena, um governador, um leme, que define uma hierarquia, mais ou menos despótico, mais ou menos democrático (a democracia é apenas um momento de trabalho), com base em um poder real – criação, gênio, invenção, aura pessoal. Kantor era um déspota iluminado, Brecht era ou tirano ou democrata (como no *Lehrstücke*, ou *Peças de Aprendizagem – Aquele que diz sim Aquele que diz não, Der Jasagen der Neinsagen*, 1930 – onde o trabalho heurístico requer a participação e o compromisso de todos...). Mas, no final, tens que “separar” e decidir. A questão é esta: quem decide no final?

Certamente, há o fantasma da *dominação*, da onipotência do encenador sobre o espaço, palco, materiais, formas, histórias e atores. Para os bolcheviques, o artista era “um engenheiro de almas”; para Marthe Adam, citando Robert Lepage, é um médico de sentimentos, situações e ações. Escolham o vosso lado, camaradas!

Devemos, portanto, pensar na noção de “mestre”, comum ao encenador e ao professor de encenação: por sinais, eles dirigem, observam, intervêm, falam, orientam (são lemes)... E, para dramatizar a posição de dominação, basta distinguir, com Patricia Gomis, o mau e o bom marabu, ou seja:

(1) o mestre-dominus ou déspota, que oprime, escraviza, domina, esmaga, despreza, humilha, enfeitiça (o “marabu”); e

(2) o mestre-magister, o mestre que, soberano do seu conhecimento, ensina, assinala o saber, indica, mostra, escuta, encoraja, aconselha, às vezes até consola... Organiza, procura uma síntese dinâmica e progressiva dos elementos. Ele exerce uma autoridade que aumenta as outras mentes e não as reduz pelo equilíbrio de poder e confrontação – mesmo que, às vezes, isso seja necessário...

“Às vezes.” É por isso que hesitamos entre horizontalidade e verticalidade da relação de poder. É preciso evitar ser dogmático e absolutamente convencido; é melhor ser flexível e matizado. Não é certo que o encenador e o professor, que é um encenador do seu próprio jeito (ou um maestro, patrão, executivo ou treinador!) deve ser sempre democrático (por causa do risco de demagogia) ou autocrático (por causa do risco de tirania). É necessário saber alternar as duas posturas, de acordo com as situações, os indivíduos, o material, o tempo que passa. Como diz *Eclesiastes* no *Antigo Testamento*: há um tempo para... e há um tempo para... Uma questão de necessidade de ação e ritmo.

### 5. A ideia de responsabilidade

Tem sido invocada várias vezes: professores, nós temos a cargo os estudantes, e artistas, nós temos a cargo um público – e devemos fazer com o seu público, e fazer o seu público, enquanto fazemos o

nosso caminho... Como disse John Lewandowski, devemos também mantê-lo, desenvolvê-lo, educá-lo, treiná-lo, o que não é fácil com este teatro não linear de *happenings*, performances e *ready-made*. Carmen Stanciu recordou o risco de desconexão das performances, com os autores e um público “fora do solo”... Mas é sempre o risco do formalismo.

Tal é o conflito entre a ética da convicção – a do artista moderno, “esta criança mimada” (Baudelaire) – e a ética da responsabilidade, a do sentido. A convicção é uma crença poderosa, confiante da sua certeza, e muitas vezes de uma certeza apaixonada ou patológica (fanatismo). Irrigada pela ideia da onipotência da vitória, ela acredita que tem razão mesmo contra o mundo inteiro: convencer é “ganhar com”... Nietzsche diz: “Não é a dúvida, é a certeza que nos deixa loucos”. Stalin e Hitler eram homens de convicção, e você sabe que, quando um político morre, é sempre dito que “ele era um homem de convicção”. Em francês, há um trocadilho cruel: ele foi convencido, vencido por suas convicções...

É por isso que Irina Niculescu nos lembrou que devemos nos questionar, duvidar, ser céticos, suspender o nosso julgamento, estar atentos às questões, até ao ponto de considerar a encenação como uma questão em si mesma. Como se nada fosse, já é uma definição real: a encenação como um questionamento.

A responsabilidade não é o amplificador das paixões, mas, sim, a modesta voz da razão, orientada para o futuro, para as consequências da ação. Eis a minha definição: ser responsável significa estar pronto para responder a uma pergunta que ainda não foi feita, mas que certamente será feita um dia... Pense em acidentes domésticos, acidentes rodoviários, abandono de crianças... Isso envolve a arte da antecipação: significa pensar nos fins e meios de ação, nos danos colaterais. Ser responsável é responder a autoridades mais poderosas que nos responsabilizam – Deus, consciência moral, outros ou gerações futuras (Hans Jonas, *O Princípio da Responsabilidade*). Mas é verdade: para fazer da responsabilidade uma causa a ser defendida, é preciso convencer-se dela, mas de uma convicção



racionalizada. O processo de racionalização das ações de ensino, sejam elas individuais ou coletivas, como neste caso, é crucial. Sylvie Baillon referiu-se a Jacques Lassalle sobre a pós-racionalização do inesperado, do imprevisto, do inaudito...

A responsabilidade é como a pintura na obra de Leonardo da Vinci: é a “ciência dos efeitos”. E nós, professores, temos de nos preocupar com esse conhecimento dos efeitos sobre os nossos alunos, sobre a arte da marionete e a sua história, sobre as instituições, sobre o estado das relações sociais e políticas, sobre o estado de consciência social e sobre nós próprios... Paulo Balardim diz que o teatro de animação é um teatro híbrido e subversivo, concebido para “pensar a sociedade”.

É porque há na arte um universal que vem da obra sempre singular: a alma da UNIMA visa à unanimidade, uma humanidade que fala com a única voz dos seus valores fundamentais – justiça, dignidade, liberdade, verdade e paz. Se, para Patricia Gomis, a criança canadense diz a mesma coisa que a criança senegalesa, é que há um fato universal, que a arte deve revelar.

Pergunta antiga: se a arte é ficção, edição, artifício, como é que ela revela uma verdade? Usando uma metáfora fotográfica de *Le Temps Retrouvé*, Proust diz que a arte é o desenvolvimento do negativo das nossas vidas. “Negativo” significa que é o reverso da imagem desenvolvida na fotografia (preto/branco), ou a série de males humanos: guerra, fome, violação, mutilação sexual, escravatura, massacre, campo, trabalho forçado (cf. as obras de Stephen Mottram), exploração, exclusão... Em suma, a supressão do invisível (Patricia Gomis e Didier Plassard).

Uma questão de experiência (*Erlebnis*), então. O encenador, contra o pano de fundo desse experimento, faz experiências – experimentações (*Experimentos*), “para ver” (*Versuch*). Ambas as experiências aprendem, mas não da mesma maneira, não tendo a mesma forma ou propósito. *Workshops*, *ready-made*, performances, *happenings* estão do lado das experiências voluntárias (*Erfahrung*); a encenação está do lado da experiência (*Erlebnis*), do lado da

vida e da encenação da vida. É deste fundo que a obra pode surgir (Fabrizio Montecchi: “Tenho 40 anos de sombras na cabeça”), deve ser extraída (Elmira Kurilenko). A encenação da vida permite revelar uma verdade sobre a vida vivida; como a obra de arte, é um “instrumento de escuta e ótica” (Proust), faz ver e ouvir, aprende o que é ver e escutar.

#### *6. O estatuto do Teatro de Marionetes, baseado na encenação*

Esta questão foi abordada em dois pontos.

1º Primeiro, o estado do objeto marionetizado. A arte da marionete não é reduzida a um anexo do teatro em geral. Na minha opinião, é de fato a arte total de hoje, a encruzilhada de todas as outras artes (música, canto e discurso, dança, circo, arquitetura, pintura, escultura, costura, decoração, design, bricolage, literatura, narrativa, prosódia, poesia, cinema, vídeo, iluminação...), e mesmo as técnicas mais avançadas (máquinas, inteligência artificial, robôs, algoritmos, drones...), que perturbam a nossa percepção da marionete porque, por hibridação, a transformam e aumentam a sua plasticidade, a multiplicam e modificam, pela montagem, as suas escalas e os seus espaços (Marek Waszkiel). Isso é demonstrado pelo trabalho do Hotel Modern, com essa dimensão de bricolage, que é crucial para este teatro.

Didier Plassard insistiu na transição histórica de uma estratégia de aparências para uma valorização (fetichista?) da presença e da aparência. Ana Alvarado falou de uma “teatralidade estendida”, uma “pós-dramaticidade” proveniente das revoluções que afetam o estatuto do objeto (Duchamp, Dada) e do significante, como com o objeto marionete digital (marionete virtual, marionete ampliada) em Sylvie Baillon.

É porque estamos mais uma vez, depois de décadas de romantismo do gênio solitário, na cultura das oficinas, com a cooperação entre os vários ofícios. Uma cultura de oficina renascentista ampliada... Velhas formas, mas novos ingredientes... O pedagogo, diz Fabrizio Montecchi, não pode dizer “eu, eu, eu”. A complexidade



do objeto marionete obriga-nos a voltar aos fundamentos do trabalho coletivo, que envolve o questionamento das novas mídias, do estatuto do encenador e do professor como mestre. Para Mac Luhan, a Escola é um lugar de resistência ao fascínio da mídia...

2º Então o propósito deste teatro, que controla o sentido da encenação. A Sra. Van Dressen disse que o teatro de animação pode ser alegre e amargo. A alegria da criação, a amargura de ter que lutar para defender a realidade artística contra as forças da dissolução. E Tito Loreface recordou o dever de defender os interesses deste teatro e os da Universidade Pública – o que conta, mais do que a democracia, é a República (*res publica*, coisa pública ou causa pública). Universidade Universal. Universal e república são solidários: a democracia é a guerra de convicções, a disputa de opiniões, o conflito de clãs, a luta de opiniões. A República é, em princípio, concordância e concordância sobre o que é comum e que visa ao universal. Um trocadilho em francês diz: o mundo acadêmico, *uni-vers-Cythère*.

Cariad Astles e Mario Pirabige perguntaram: se este mundo de marionetes é um universo de dimensões infinitas, como podemos fazer com que este mundo responda à natureza “imunda” do mundo real? Anna Ivanova, Sylvie Baillon e Patricia Gomis falaram sobre o tempo das catástrofes...

A marionete tem uma força singular: serve de megafone, de altifalante, de megafone para o autor, convencido ou responsável. A ele pode ser confiada a tarefa de falar verdadeira e diretamente. Patricia Gomis diz que o deslocamento (no sentido de localização da fonte) da voz permite ao ator encontrar no palco uma forma irônica de inocência: “O que sai da boca da marionete não sai da minha”... O que não impede que alguns Estados, não condenando o teatro, queimem as marionetes em praça pública para puni-las por sua excessiva liberdade de expressão... Afinal, em uma época, animais eram imolados em praça pública...

Hölderlin fez esta pergunta: por que poetas em tempos de angústia? Por quê? É *Warum*? Por que razão? E também *Wozu*, por

que fazê-lo? Com que propósito? Questão de finalidade e sentido... O que está em jogo é a condição humana histórica. Veselka Kuncheva e Marieta Golomehova disseram que a ideia da fonte deve ser dolorosa... Para Raymond Queneau, na felicidade, não há nada a dizer, porque a felicidade é homogênea: “Sem desgraça, não haveria nada a dizer. Todas as histórias vêm do infortúnio dos homens” (uma história modelo).

Essa questão da finalidade exige que ordenemos hierarquicamente os planos, onde cada um deles é necessário:

(1) o plano de materiais e formas – os *workshops* são usados para iluminar e ensinar;

(2) o plano da ilusão lúdica, a magia da animação (dando uma aparência de vida ao inerte), a transfiguração (Marthe Adam), o fantástico, o surreal, a subversão do simulacro (Didier Plassard recorda a importância de Foucault – e Deleuze, Baudrillard ou Philippe Quéau). A Companhia Brasileira de Belo Horizonte, *Pigmaleão Escultura que Mexe*, joga assim a *Filosofia de Boudoir (A Filosofia na Alcova)* do Marquês de Sade sem chocar ninguém – o mesmo para o filme *Marquês* de Henri Xhonneux e Roland Topor (1989); podemos cortar a cabeça de uma marionete e depois devolvê-la... Do fenômeno à alucinação, passando pela aparência, o simulacro da percepção, o simulacro da simulação e a aparência, aqui está todo um programa de trabalho, que diz respeito à mudança da realidade...

(3) o plano da narrativa, da história a ser contada, de um certo processo narrativo, que mobiliza a poesia, a interação com o público, o jogo dos significantes-significados, imagens, metáforas (e semáforos, como diz o grupo Trapusteros Teatro), metonímias;

(4) o plano da encenação (mesmo sem um encenador, diz Fabrizio Montecchi), dos territórios (Marthe Adam), da invenção de um ou mais espaços; e

(5) o plano simbólico, aquele em que, em princípio, se realiza a unificação, a primeira forma do ideal da unanimidade – a alegria de inventar encontra o prazer estético, o saber artístico produz a compreensão e a partilha com o público, um sinal de verdadeiro

sucesso, uma forma de perfeição. Experiência rara, mas real. É este plano simbólico que serve de pano de fundo (o fundo como fonte, fonte e tesouro de formas) para qualquer espetáculo. É a esse universo simbólico como éter de sentido que devemos nos referir para falar a mesma linguagem (a da verdade, justiça, paz, dignidade, liberdade...). Então, quando Sylvie Baillon diz “Se o nosso mundo desmoronar, o que vamos dizer aos nossos filhos?”, o fundo simbólico dessa questão já está lá, no *Apocalipse* de São João segundo Dürer.

É por isso que é uma questão de estilo singular, o próprio de cada um. Para Mauro Rodrigues, a escolha de uma metodologia para o ensino da encenação é uma escolha estética. É que “ética e estética são uma só” (Wittgenstein), porque os espíritos são ensinados, e não os objetos, mesmo que os objetos sejam signos, porque os atores são dirigidos, e não as marionetes (Didier Plassard). O mal-entendido está aí: ensinar a encenar implica ensinar os Espíritos a usar os signos de outros Espíritos, signos como objetos, corpos, personagens, histórias, etc.

### Conclusão

Finalmente, gostaria de devolver a César o que é de César. Sabes que as ideias bonitas são muito raras. Aos olhos de Anna Ivanova, a marionete situa-se no limite, na fronteira de um espaço, como um ponto extremo projetado a partir de um espaço vazio. Ela está de ambos os lados a cavalo, atravessando uma linha que ela mesma traça, como uma guardiã, uma sentinela, que traça o seu caminho e delimita um território. Como os Anjos que Klee desenhou no final da sua vida como um duplo de si mesmo para protegê-lo da angústia e dor da doença...

Que território? O da marionete ou o do autor? Aquele da encenação, sim, certamente. Essa ideia não pode vir de um teórico puro, só pode vir de um artista. Porque o que conta aqui não é tanto o jogo de aparência/desaparecimento do objeto marionete,

o seu estatuto de coisa, um objeto, um personagem, um fantasma, um espectro. O que importa é a gênese do espaço da encenação e o poder de atravessar o objeto marionete, da vida à morte, da inexperiência à experiência, do despreparado ao preparado, do conhecido ao desconhecido e do retorno ao conhecido.

O que importa é a *passagem*. O movimento move as linhas, sejam elas retas (as do cone dos raios visuais e os raios de luz do teatro de sombras de Fabrizio Montecchi), ou curvas (as das coreografias)... O território da encenação é inseguro, instável, variável, livre.

Essa ideia é uma forma de magia, é, creio eu, religiosa, pois a marionete é este corpo colocado à frente de nós mesmos, como um escoteiro e um guardião – é a função das grandes marionetes do Egito ou da Babilônia, nas quais encontramos um eco em Platão. Ela encarna a mentalidade primitiva, a mentalidade arcaica (“o pensamento selvagem” em Levi Strauss), que guardamos, mesmo que a reprimamos. E essa ideia me parece muito feminina, porque onde Animus impõe o seu impulso de poder e preenche o espaço até o ponto de saturação, Anima deixa ir, se adapta ao vazio e se apoia nele para gerar. Talvez essa seja a semente da criação artística. É uma ideia do Extremo Oriente (chinês e japonês), também, talvez... Leibniz, influenciado pelos jesuítas da China, diz: o importante numa árvore não são os galhos e as folhas, é o que está entre os galhos e as folhas...

Em suma, a marionete é esse meio que você usa para traçar, para gerar o espaço dinâmico e energético da encenação, e isto sem dizer, em silêncio. Retorno a Bauhaus (Klee, Kandinsky, Oskar Schlemmer): o movimento do elemento, às vezes livre (energia selvagem), às vezes restrito (energia ligada), gera espaço (linha, plano, volume). Defendamos a analogia: o que é apresentado pela marionete também é apresentado no seu ensinamento.

# Qu'avons-nous appris?

**Philippe Choulet**

Université de Strasbourg (Strasbourg/França)

École Émile Cohl (Lyon/France)



**Figure 1** - Chemin principal et chemins latéraux, Paul Klee, 1929. Source: <https://www.paulklee.net/highway-and-byways.jsp>

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019580>

**Resumé:** Ce texte conclut le Colloque. Il retrace le processus commun de travail, notamment le problème du statut des *workshops* et des *happenings* dans l'élaboration des mises en scène, celui de leur articulation artistique à l'œuvre théâtrale. Il rappelle les 6 principales questions qui y furent posées: 1. Que faire de l'angoisse? 2. La question heuristique, de la recherche et de la trouvaille. 3. Le sens de l'acte d'enseigner. 4. La question de la direction: horizontale ou verticale? 5. L'idée de responsabilité. 6. Le statut du théâtre de Marionnettes, à partir de la mise en scène.

**Mots-clés:** Workshops. Happenings. Méthode. Chemin. Espace. Créer: recherche, extraction, interprétation, animation. Enseigner: maître, responsabilité, conviction, signes, expérience.

**Abstract:** This text ends the Colloquium. It retraces the regular work process, especially the workshops and happenings statute's problem in the scene creation, that of its artistic articulation of theater work. He recalls the 6 main questions made: 1. What to do about distress? 2. The research and finding's heuristic question. 3. The acts of teaching's meaning. 4. The direction question: horizontal or vertical? 5. The responsibility idea. 6. The puppetry statute, from the scene.

**Keywords:** Workshops. Happenings. Method. Journey. Space. Create: research, extraction, interpretation, animation. Teaching: teacher, responsibility, conviction, signs, experience.

Que s'est-il passé lors de ce Colloque de l'UNIMA sur la *Mise en scène des théâtres de Marionnettes*? Si ces journées de travail furent pleines d'amitié et de complicité, nous le devons sans doute certes à nous-mêmes, mais aussi au pantin... Comme si la marionnette était une musique qui "adoucît les mœurs", à l'effet apaisant, en raison de son statut *d'objet transitionnel*... Mais comme certaines marionnettes sont ultraviolentes (*Guignol*, *Mamulengo*), méfiance...

Alors, qu'avons-nous appris? Rappelez-vous le Tableau 4 de *Turandot ou le Congrès des Blanchisseurs*, de Brecht. Des philosophes chinois se réunissent pour délibérer sur cette question: le monde extérieur existe-t-il ou non? Et voilà que les crues font déborder le Fleuve jaune, le Colloque est englouti, et donc, on ne sait toujours

pas si le monde extérieur existe... Mais la Marionnette existe bien, même si son nom ne satisfait pas tout le monde, comme Fabrizio Montecchi l'a dit pour l'ombre: on en parle, mais sans bien savoir ce que c'est... L'essentiel est qu'en la nommant, en la *visant*, on sache à peu près de quoi on parle, on s'entend sur ce dont on parle — comme quand on parle du plus grand joueur de football du monde, on sait que c'est Pelé, c'est tout.

Tout cela existe donc, la preuve, nous avons travaillé dessus. Il serait étonnant qu'un objet si résistant soit une hallucination. Le critère du réel, c'est qu'il est un obstacle résistant à la compréhension et au changement. Nous en avons fait l'expérience. Donc, la mise en scène est un *problème réel*.

Partons de là. *Il y a* bien des mises en scènes — même si l'on peut les nommer autrement selon les pratiques (direction d'acteurs, auteur, scénographe, réalisateur, installateur, que sais-je encore...). Le terme de "dramaturgie" est révélateur: il s'agit de faire naître un *drame*, qui est étymologiquement un système d'actions agies par des êtres — une démiurgie, en quelque sorte; mais pas une création *ex nihilo*, car l'homme n'est pas Dieu, il ne crée pas à partir de rien. Il lui faut des matériaux et des médias, des *médiums*. A un artiste, même étudiant, il faut des matières, des formes et des récits, à un Professeur, il faut l'étudiant, son corps, sa psychè, ses récits, ses croyances, et le savoir, le savoir-faire, le savoir-être...

### I. Des workshops et des happenings à la mise en scène

La difficulté est d'aborder cette question de front. On sait que le névrosé sur le divan du psychanalyste, parle toujours d'abord par *déplacement*. Et nous avons commencé par l'élémentaire (les *ateliers*, les *workshops*...), comme pour nous "échauffer". Ce fut un frein (nécessaire), qui a retardé l'accès à l'essentiel. Il fallait en passer par là. Les *ateliers* sont des commencements, tout comme les *installations* et les *ready made*, qui sont statiques (alors que la mise en scène est nécessairement dynamique), les *happenings* et les *performances*, qui relèvent de l'esthétique du fragment de récit, du



*sketch* et de la logique du “faire événement”. Rendons alors justice à ces détours, pour leur rôle formateur et initiateur (pensons à Kantor). Articulons ces différentes approches.

C’est vrai: traiter des matériaux, des sensations, des impressions, des affects, des gestes, bref, tout ce qui concerne le domaine des moyens et des conditions premières, est tout naturel. Nous avons donc commencé par les premiers moments de découverte du *médium*, par un apprentissage de la *nécessité physique des lois de la Nature* qui règlent la logique du rapport à la matière, comme avec la perception et l’illusion. Fabrizio Montecchi: il y a des lois de la réflexion de la lumière qui déterminent de façon stricte et implacable l’ombre comme *projection*. L’ombre est une limite absolue. Comme pour le miroir: sur un miroir, on ne peut s’embrasser que sur la bouche... La différence, c’est que le miroir reflète (sans réfléchir) alors que l’ombre est “portée”, projetée... Les divers *workshops* (Yaël Rasooly, Osvaldo Gabrieli, Fabrizio Montecchi) furent ainsi d’instructives et réjouissantes piqûres de rappel,

1° quant à la question du corps, de son lien à la marionnette, à la manipulation, à son animation;

2° quant à la puissance d’instruction des objets, des formes et des signes;

3° quant au rapport entre *énergie libre*<sup>1</sup> — sauvage, ivre, “anarchique”, de l’ordre de la transe — et *énergie liée* — contrainte, contenue, disciplinée, maîtrisée (la distinction est de Freud);

4° quant à l’énigme du *médium*: pour *inventer une bonne animation*, il faut en avoir les moyens, disposer d’un corps adéquat et bien préparé.

---

<sup>1</sup> Yaël Rasooly propose un exercice de dessin libre au crayon, qui vagabonde sur la feuille. Chez Klee, c’est un exercice donné aux élèves du *Bauhaus*, sous une forme plus directive — à partir d’un texte, « Voyage en pays de meilleure connaissance » (*Théorie de l’art moderne*, chap. 3, § II).



Louis Pasteur disait: “Le hasard ne favorise que les esprits préparés”. Cela vaut pour le corps du théâtre, du cirque, du sport, et... du Professeur. Pour bien enseigner, il faut *se faire un corps*... Le hasard ne favorise que les corps préparés, et la préparation, l’entraînement est une manière de favoriser le “divin hasard” (Nietzsche). Il faut se mettre dans la posture physique et psychique de “recevoir” ce qui va arriver, d’accueillir ce qui va surgir. Marthe Adam citait Claire Heggen: qu’est-ce que la marionnette m’apprend? Mais pour apprendre, encore faut-il être disposé à *bien vouloir apprendre!* La bonne volonté vaut déjà *action*. Ces *workshops* et les *happenings* exposent ces premiers moments de la recherche: chercher des affinités électives, les aimantations réciproques, ce qui convient / ne convient pas, ce qui marche / ne marche pas, ce qui tient / ne tient pas, ce qui débloque / ce qui bloque. Ce sont des expériences volontaires, tactiques, des essais “pour voir”, des moments d’expérimentation — “expérience”, en allemand, c’est *Erfahrung*, *Experiment*, mieux: *Versuch*. Veselka Kuncheva, Marieta Golomehova précisent que c’est le moment du *laboratoire (puppetslab)*, où l’on teste une idée de départ, une idée-source, pour vérifier sa fécondité, voir si elle tient, si elle résiste. Ces événements sont des *universités*, des *étoiles*: l’âme est mise à l’épreuve du matériau... Ce qui ne va pas sans vertige et sans culture de la limite (le stupéfiant travail de Theodora Skipitares).

*Happenings, performances, workshops, ready-made* sont des exercices qui s’arrêtent *juste avant* la mise en scène: ce sont des balbutiements, ils n’entrent pas vraiment dans le problème. Léonard de Vinci proposait à ses disciples de rêver devant un vieux mur pour débloquer leur imagination projective, et Pline l’Ancien conseillait de contempler les nuages pour créer des monstres...

La mise en scène nous sera alors devenue plus complexe au fil des jours. Celle de la question de *l’enseignement de la mise en scène* aussi. Sans doute parce que la mise en scène suppose une certaine forme de *violence*, qu’il ne faut pas refouler. “Violence”, parce que tout travail artistique impose une forme à une matière, parce que le sujet “artiste” doit bien se faire une “douce violence” pour ap-

prendre (faire ses gammes, répéter, expérimenter d'autres formes et d'autres manières, etc.). C'est une violence consentie, acceptée, que l'on applique à la matière pour l'animer, ou à soi-même pour s'éduquer et s'animer soi-même.

Les questions apparaissent alors: que signifie *enseigner*? Que signifie "mettre en scène", et *qui* met en scène? Et qu'est-ce que c'est que cette étrangeté, *la scène*?

Tout cela est difficile. Carmen Stanciu a exposé le schéma de Robert Lepage, sur la dynamique qui va de l'œil, de l'âme, du psychisme du spectateur vers la scène, et de la scène vers l'œil et l'âme, via les éléments sonores, spatiaux, abstraits. J'appelle cela le *sextett des regards*. "Regard" pris au sens de "cela me regarde" ("cela me concerne") et de forme de perception. Ciriad Astles citait Merleau-Ponty, théoricien du "chiasme" (le lien indissociable entre regard vu et regard voyant, entre parole parlée et parole parlante)... Et si je dis *sextett*, c'est parce qu'il y a:

1° les regards des matériaux, des corps, des formes, des choses et des objets<sup>2</sup>. Donc de l'objet marionnettique, à supposer que la marionnette commence avec le *mouvement*, même s'il ne s'agit que du mouvement d'une chose inerte (un galet) sur le sable... Il y a *animation* parce qu'il y a *mouvement*;

2° le regard de l'acteur manipulateur.

3° le regard du metteur en scène.

4° le regard de l'auteur.

5° le regard de la fable, du récit.

6° le regard du public.

Certes, metteur en scène, auteur, acteur / manipulateur sont

<sup>2</sup> Parler d'un regard des choses inertes est paradoxal. Mais la dialectique de la perception, la projection des images de l'esprit sur les choses (forme d'illusion) oblige à supposer un "regard" des choses sur nous, corrélatif du nôtre sur elles. Pensons à l'œuvre de Francis Ponge.

parfois la même personne qui dispose de regards différents... Veselka Kuncheva et Marieta Golomehova ont parlé de *plusieurs* visions, de perspectives différentes...

## II. Interrogations sur l'enseignement de la mise en scène

Voici les 6 questions traitées par ce Colloque.

### 1. Que faire de l'angoisse?

Question psychologique qui concerne l'enseigné et l'enseignant. Ce n'est pas l'angoisse de l'artiste créateur, c'est celle de l'étudiant qui, faute de vécu suffisant (*Erlebnis*, expérience vécue), ne sait pas quoi faire de l'idée qu'il se fait de la marionnette et de son théâtre, de ce qu'il *suppose* être la demande du professeur. A l'âge du Baroque, on s'interrogeait: "Sonate, que me veux-tu?"... Ici, l'étudiant a le choix: "Marionnette, que me veux-tu?" / "Professeur, que me voulez-vous?"... Et ce que le professeur peut déjà faire pour l'étudiant, c'est alléger le poids du surmoi: on ne lui demande pas une création, un chef d'œuvre. "Tout le monde n'est pas Verlaine" (Aragon): on ne demande pas de faire preuve de son génie personnel; d'ailleurs, on ne lui demande rien. La demande est un faux problème, mais quand elle apparaît, c'est un vrai problème. Alors, que faire? *Exiger* quelque chose.

Méfions-nous en effet du terme emphatique de *création*. On peut exiger raisonnablement de l'étudiant qu'il prenne de bonnes habitudes, qu'il apprenne à se donner "les moyens de parvenir", qu'il soit inventif et malin, qu'il sache faire varier ce qui existe déjà (selon la forme "thème et variations"...), qu'il apprenne les modèles de l'histoire des arts. Après tout, Jules Laforgue fit du "à la manière de" Baudelaire, Proust fit des pastiches, Mozart aussi... Quand on est en panne, rien de mieux que la forme "thème et variations", Elmira Kurilenko et Viktoria Bogdanova y ont insisté. Cela dédramatise la difficulté...

L'*exigence*, par sa nécessité intérieure (Kandinsky), par son "obstinée rigueur" (Léonard de Vinci), a l'avantage d'être réci-

proque: elle s'applique à soi-même avant de s'appliquer aux autres. Rousseau: pour savoir diriger, il faut apprendre à obéir, à servir. En se pliant à ce qui le dépasse, au *sens supérieur*, le désir se force à "grandir", à approfondir, à augmenter son champ de conscience, à faire progresser sa propre mentalité, sa sensibilité, son imaginaire, ses principes, ses valeurs. Mais s'il y a obéissance, la question est: obéir à qui, à quoi? A quelle *autorité*, si l'artiste veut être un *auteur*? *Etre un auteur* consiste, selon le latin (*auctoritas*, autorité), à *augmenter le monde, la vie et les autres êtres*. C'est un bon critère de la *suffisamment bonne mise en scène* (l'expression "suffisamment bonne" est de Bruno Bettelheim). Anna Ivanova et Sylvie Baillon ont insisté sur la responsabilité devant ces exigences de sens.

## 2. La question heuristique, de la recherche et de la trouvaille

Marthe Adam pose la question de Stanislavski: faut-il avoir un concept clair avant de commencer un spectacle, ou bien est-ce la mise en spectacle qui permet d'en avoir un concept clair? C'est l'enjeu de la dimension heuristique, de la logique de la recherche et de la trouvaille: Brecht parle du *travail inductif du théâtre de l'ère scientifique*, qui va de l'essai, de l'expérimentation, à partir d'hypothèses à éprouver, jusqu'à l'idée finale, et donc par un mouvement inverse et contraire à celui de la déduction (qui va de l'idée au réel). C'est pourquoi il est fécond de partir du matériau pour en éprouver les potentialités, ce qui est "en puissance" en lui... *Le matériau est un trésor enfoui de formes*. Il faut les en *extraire*.

Cette idée de l'induction est importante. Il s'agit de transformer le particulier en général, mieux: *le singulier en universel*. Tito Lorefice disait: on apprend en enseignant. Oui, pour enseigner, il faut un certain savoir, mais pas tout le savoir, pas le savoir absolu ou divin. Mais on n'enseigne pas seulement ce qu'on sait, même si c'est un moment de l'enseignement. On enseigne aussi ce qu'on ne sait pas — Sylvie Baillon se réfère à Joseph Jacotot, *Le Maître ignorant* (Jacques Rancière). On ne parle pas de l'ignorance paresseuse, mais cette ignorance enfantine qui est celle du désir de savoir et de

découvrir. Ce paradoxe, c'est la réponse de Platon à ces sophistes qui disaient l'enseignement impossible: comment trouver ce qu'on ne sait pas, puisqu'on ne sait pas où il est? Pourquoi chercher où trouver ce qu'on sait puisqu'on ne l'ignore pas? Pour Platon, il y a assez de ressources, d'énergie, de souvenirs en l'âme pour qu'elle cherche et trouve en elle-même, par elle-même, ce qu'elle pense ne pas savoir. Il nomme cela *réminiscence*, bien différente du souvenir. Carmen Stanciu et Mauro Rodrigues ont insisté sur la mémoire comme source. Quelle mémoire? La *mémoire vive et active, en acte*, pas la mémoire morte ou en conserve.

Ce mouvement vers l'inconnu, vers l'imprévisible, est une énigme. Il dépend de l'idiosyncrasie, du tempérament, de l'histoire et du vécu de chacun, de la transfiguration de ce vécu, mais ce n'est pas un irrationnel. La clé de l'énigme se trouve dans *le matériau comme trésor de formes* et dans *le trésor d'images qui gît en toute âme* (Platon: le trésor des Formes contemplées par l'âme avant l'incarnation; Kant: le cœur de l'âme humaine comme trésor de formes / figures / schèmes).

Et une analogie s'impose: la logique de la création est voisine de celle de l'enseignement. L'invention découvre l'inconnu contre le connu comme le Professeur et son étudiant se découvrent savants d'un savoir qu'ils n'avaient pas auparavant. C'est pour cela qu'une des conditions pour être *suffisamment bon Professeur* est d'être aussi inventeur en son domaine (inventer des idées, par exemple), ne serait-ce que pour l'expérience de la découverte et de l'invention des formes...

### 3. *Le sens de l'acte d'enseigner*

Enseigner la mise en scène de la Marionnette, c'est donner et transmettre des signes. Être professeur, c'est être "*teacher in signs*" (Marthe Adam). Ces signes ne nous sont pas donnés naturellement. Mettre en scène, c'est mettre en signes, signes qu'il faut *tirer hors du sensible*, qu'il faut extraire des phénomènes sensibles (matériaux, choses, objets, ombres, formes, images, masques, personnages,

sensations, affects, etc.), pour les élaborer comme des signes et les interpréter comme tels, alors qu'ils seront de nouveau lus et interprétés par les acteurs et le public. Un chat noir est d'abord un animal, un simple phénomène de et pour notre perception; mais si nous l'interprétons comme le signe d'un malheur à venir, nous transformons ce phénomène en signe... Et si un malheur survient, notre conscience naïve fait le lien entre le chat et le malheur...

Monter un spectacle de marionnettes, c'est monter des phénomènes qui sont des signes, c'est extraire des signes hors des phénomènes. Elmira Kurilenko et Viktoria Bogdanova ont signalé ce moment de *l'extraction*.

C'est pour cela qu'il y faut de la méthode, d'une notion de "droit chemin" (*meth-odos*). Ce droit chemin est parfois tordu, comme un "bonzai", mais surtout il est divers. Il y a deux chemins, le chemin de la création et celui de l'heuristique de l'enseignement comme mise en signes.

— Pour le chemin de l'heuristique, Elmira Kurilenko et Viktoria Bogdanova ont montré qu'il était multiple, qu'on pouvait le distribuer en chemin vers soi-même (de quoi est-on capable?), en chemin vers les partenaires (en interaction), en chemin vers le rôle (moment de métamorphose et d'identification), et en chemin vers le texte de l'auteur (moment d'interprétation).

— Pour le chemin de la création, pensons à la toile de Paul Klee, *Chemin principal et chemins latéraux* (*Hauptweg und Nebenwege*, 1929), qui est une apologie du multiple: elle montre plusieurs "droits chemins" également vrais... Après tout, il y a plusieurs chefs d'œuvres de l'art également vrais, *Guernica*, *Les Ménines*, *Le Café de nuit*, ou *La classe morte* de Kantor, *La Main de Trnka*, *Métamorphoses* d'Ilka Schönbein... La toile révèle cet axiome de Klee: la peinture, c'est de l'espace ET du temps — le cheminement de la main et de l'œil dans l'espace. Il y a donc le chemin principal, qui va de bas en haut, rythmé selon sa nature, et toute une série de chemins secondaires — mini excursions, petits labyrinthes, possibles latéraux, qui montent aussi vers le mur du haut. Le chemin principal serait le droit chemin idéal, les chemins latéraux seraient les nôtres,

chemins subjectifs... “*Werk ist weg*”, “l’œuvre est chemin”, dit Klee: marcher, ici, ce n’est pas marcher sur un chemin ou sur les traces de quelqu’un, c’est au sens propre “*faire son chemin*”, “*tracer sa route*”.



**Figure 2** - *Classe morte*, Tadeusz Kantor, 1975. Source: <http://nastrastnom.ru/en/play/mertvyj-klass/>



Créer le mouvement et le chemin en marchant, voilà ce que doit montrer le professeur à l'étudiant: montrer, *indiquer* que c'est *possible*. L'essentiel est de marcher, d'avancer, peut-être pas de tourner en rond, mais vous avez droit à la diagonale, aux chemins de traverse, si vous ne pouvez pas aller tout droit... Il y a des gens qui vont tout droit (Picasso: "Je ne cherche pas, je trouve") et des gens qui piétinent et s'égarer pour mieux (se) trouver (Chaplin: "en y pensant toujours jusqu'à la folie")... Chacun sa voie, son rythme, sa vitesse, sa trajectoire... Après, c'est un pari, un défi, une question de chance et de talent personnel... C'est important, d'*indiquer*: *on y vise l'universel dans le maintenant*.

Résultat: le travail de la mise en scène, ce n'est pas seulement de la mise en espace (installations, *ready-made*), c'est aussi de la mise en espace-temps, en *multi-espace* (Kantor), en *espace topologique* (Merleau-Ponty).

C'est que nous sommes dans un monde de signes physiques/psychiques (gestes, expressions, rapports sensibles au monde, images) et de signes linguistiques (signifiants, signifiés, symboles). Or, comme dit Proust, "nous sentons dans un monde, nous pensons, nous nommons dans un autre, nous pouvons entre les deux établir une concordance mais non combler l'intervalle." (*Le côté de Guermantes*, I)... Le langage du monde des signes est à part, non pas abstrait, mais bien concret. C'est un autre concret sensible (la dimension physique de la parole et de la pensée: le signifiant, l'image acoustique chez Saussure), à la fois matériel (le son) et immatériel (le sens); c'est un monde autonome, *sui generis*, et le problème est de le lier constamment à l'expérience des cinq sens. Et que se passe-t-il quand nous effectuons cette liaison?

St Augustin, dans le *De Magistro, Du Maître*, dit que lorsque nous montrons, quand nous parlons, nous ne faisons pas passer des signes d'un esprit à un autre directement comme en des vases communicants; nous faisons référence à un milieu intermédiaire, un espace, un nuage ou un *éther du sens*, qui nous réunit mentalement, psychiquement, idéalement, et auquel chacun d'entre nous,



à la manifestation du signe, se lie, “se branche”, pour essayer d’y comprendre quelque chose: c’est *l’immatériel du sens* — Kandinsky: le *spirituel* —, que nous partageons tous, artistes, acteurs, auteurs, public, professeurs et étudiants.

Et donc qu’enseigne-t-on dans une École d’Art? On ne peut enseigner que *la part technique*, sous deux formes:

1° la part codifiée, classique, académique; c’est la logique fondamentale (grammaire, alphabet, vocabulaire, syntaxe des “petits animaux”, disait Paul Klee).

2° la part improvisée de cette partie technique — la maîtrise des règles et des contraintes du jeu, d’un volant de liberté (d’où les *workshops*), comme avec la forme “thème et variations”. Mais l’essai ne peut être permanent: il faut bien stabiliser quelque chose, “s’arrêter quelque part” (Aristote), et commencer à faire œuvre, dans les *happenings*, puis, à partir de la mise en scène, dans des œuvres plus élaborées, plus *composées*, plus organisées.

Mais gare à la tentation de l’impasse: Mallarmé puis la poésie lettriste, Marinetti ou Varèse, Duchamp, Pollock, Malévitch ou Yves Klein ont poussé à bout le formalisme de l’abstraction et de l’expressionnisme abstrait. Kandinsky reprochait aux *Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch de refuser l’essence du *travail* artistique qu’est la *composition*. C’est le risque des *workshop*, des *ready made* et des *happenings*. Didier Plassard pointait le déficit d’interprétation, de rapport au sens, dans les mouvements contemporains du théâtre de marionnettes, au profit de la seule “mise en images”.

Cette crise est révélatrice de la situation historique très singulière des théâtres de Marionnettes d’aujourd’hui: depuis 30 ans, ils digèrent ce qu’ont vécu tous les autres arts depuis plus d’un siècle sur le plan de l’expérimentation (*Versuch*), avec les conflits entre la nostalgie de la tradition — d’où l’intérêt d’un réexamen de la tradition et de l’héritage<sup>3</sup>, — celle de la Mémoire (quelle mémoire?),

<sup>3</sup> René Char: “notre héritage n’est précédé d’aucun testament” (*Feuillets d’hypnos*).

celle de la forme “thème et variations” (et Izabela Brochado, du *Trapusteros Teatro*, y a insisté) —, le dogmatisme académique et le dogmatisme de l’avant garde (“l’art pour l’art”), l’esthétique du fragment et sa névrose de la nouveauté ou de l’originalité à tout prix, l’expérimentation technologique tous azimuts... Rien de surprenant donc si notre compréhension de notre situation est encore un peu troublée...

Mettre en scène dans un espace fictif et construit, c’est donc composer des *matériaux*, des *formes*, des *signes*, des *histoires*, par le biais des *phénomènes*, des apparences, des *simulacres*, des *apparitions*, et même des *hallucinations*!... Enseigner la mise en scène, c’est enseigner la part technique, rationnelle de cet art, en indiquant les structures, les règles de construction, les contraintes imposées par l’organisme de l’œuvre et par la dynamique générale du travail.

Elmira Kurilenko nous a montré les éléments de méthodologie qu’avec Viktoria Bogdanova elle a réussi à formuler, en architecte et en poète — il s’agit de *construire*, à partir de cette question: “comment faire pour *monter* un spectacle?”

#### 4. *La question de la direction: horizontale ou verticale?*

Cette question de Marthe Adam oppose deux camps à propos du “metteur en scène” et du “professeur de mise en scène”:

1° Les partisans de l’horizontalité, d’une égalité et d’une réciprocité entre les acteurs de la scène, *directeur*, marionnettistes, acteurs, où l’auteur scénique est pluriel, où l’on parie sur l’articulation possible des divers domaines de chacun... C’est un bel idéal démocratique: le metteur en scène se contente modestement de proposer et d’écouter avant de décider avec ses partenaires... Politiquement parlant, c’est compliqué...

---

Cela nous laisse libres et responsables de l’interprétation que nous faisons du passé, sur un plan *symbolique*.

2° A l'opposé, le metteur en scène est un vrai directeur de scène, un gouverneur, un *gouvernail*, qui pose une hiérarchie, plus ou moins despotique, plus ou moins démocratique (la démocratie n'est qu'un *moment* du travail), fondée sur une vraie puissance — création, génie, invention, *aura* personnelle. Kantor était despote éclairé, Brecht était soit tyran, soit démocrate (comme dans les *Lehrstücke*, ou *Pièces d'apprentissage* — *Celui qui dit oui Celui qui dit non*, *Der Jasagen der Neinsagen*, 1930 — où le travail heuristique exige la participation et l'engagement de tous...). Mais, à la fin, il faut bien “trancher” et choisir. La question est celle-ci: qui décide, à la fin?

Certes, il y a le fantasme de *domination*, de toute-puissance du metteur en scène sur l'espace, la scène, les matériaux, les formes, les récits et les acteurs. Pour les bolcheviques, l'artiste était “un ingénieur des âmes”; pour Marthe Adam, citant Robert Lepage, c'est un docteur en sentiments, en situations et en actions. Choisissez votre camp, camarades !...

Il faut donc penser la notion de “maître”, commune au metteur en scène et au professeur de mise en scène: par des signes, ils dirigent, observent, interviennent, parlent, orientent (ce sont des *gouvernails*)... Et, pour dédramatiser la position de domination, il suffit de distinguer, avec Patricia Gomis, le mauvais et le bon marabout, c'est-à-dire:

1° Le maître-*dominus* ou *despotès*, qui opprime, asservit, domine, écrase, méprise, humilie, ensorcelle (il “maraboute”);

2° Le maître-*magister*, le maître qui, souverain de son savoir, enseigne, met en signes le savoir, indique, montre, écoute, encourage, conseille, parfois même console... Il organise, il cherche une synthèse dynamique et progressive des éléments. Il exerce une autorité qui augmente les autres esprits et qui ne les rétrécit pas par le rapport de force et l'affrontement — même si, *par moments*, cela s'avère nécessaire...

“Par moments”. C'est pourquoi nous hésitons entre horizontalité et verticalité du rapport de pouvoir. Il faut éviter d'être

psychorigide, dogmatique et absolument convaincu, il vaut mieux être souple et nuancé. Il n'est pas sûr que le metteur en scène et le professeur, qui est un metteur en scène à sa façon (ou un chef d'orchestre, un patron, un cadre ou un coach!) doive *toujours* être démocrate (à cause du risque de démagogie) ou autocrate (à cause du risque de tyrannie). Il faut savoir alterner les deux postures, selon les situations, les individus, le matériau, le temps qui passe. Comme dit *L'Éclésiaste*, dans *l'Ancien Testament*: il y a un temps pour... et il y a un temps pour... Question de nécessité d'action et de rythme.

### 5. *L'idée de responsabilité*

Elle fut invoquée plusieurs fois: professeurs, nous avons en charge des étudiants, et artistes, nous avons en charge un public — et il faut *faire avec* son public, et *faire son public*, comme on *fait son chemin*... Comme l'a dit John Lewandowski, il faut aussi le garder, le développer, l'instruire, le former, ce qui n'est pas facile avec ce théâtre non linéaire des *happenings*, des performances et des *ready-made*. Carmen Stanciu a rappelé le risque de déconnexion des performances, avec des auteurs et un public "hors sol" ... Mais c'est toujours le risque du *formalisme*.

Tel est le conflit entre l'éthique de la conviction — celle de l'artiste moderne, "cet enfant gâté" (Baudelaire) — et l'éthique de la responsabilité, celle du sens. La conviction est une croyance puissante, sûre de sa certitude, et souvent d'une certitude passionnelle ou pathologique (le fanatisme). Irriguée par l'idée de la toute-puissance de la victoire, elle croit avoir raison même contre le monde entier: convaincre, c'est "vaincre avec" ... Nietzsche dit: "ce n'est pas le doute, c'est la certitude qui rend fou". Staline et Hitler étaient des hommes de convictions, et vous savez que lorsqu'un homme politique meurt, on dit toujours que "c'était un homme de convictions". En français, il y a un jeu de mots cruel: c'était un *con-vaincu*, vaincu par ses convictions...

Voilà pourquoi, Irina Niculescu rappelait qu'il faut s'interroger, douter, être sceptique, suspendre son jugement, être attentif aux

questions, jusqu'à considérer la mise en scène comme une question à elle seule. Mine de rien, c'est déjà une vraie définition: la mise en scène comme *remise en question*.

La responsabilité, elle, n'est pas l'amplificateur des passions, c'est plutôt la modeste voix de la raison, orientée vers l'avenir, vers les conséquences de l'action. En voici ma définition: être responsable, c'est se tenir prêt à répondre à une question qui ne nous a pas encore été posée, mais qui nous le sera sûrement un jour... Pensez aux accidents domestiques, aux accidents de la route, à l'abandon des enfants... Elle suppose l'art de l'anticipation: elle pense les fins et les moyens de l'action, les dégâts collatéraux. Être responsable, c'est bien vouloir répondre devant des instances plus puissantes qui nous demanderont des comptes — Dieu, la conscience morale, autrui ou les futures générations (Hans Jonas, *Le principe Responsabilité*). Mais c'est vrai: pour faire de la responsabilité une cause à défendre, il faut en être convaincu, mais d'une conviction rationalisée. Le processus de rationalisation des actions d'enseignement, individuel ou collectif, comme ici, est capital. Sylvie Baillon se référait à Jacques Lassalle à propos de *postrationalisation de l'inattendu, de l'imprévu, de l'inouï...*

La responsabilité est comme la peinture chez Léonard de Vinci: c'est la "science des effets". Et nous autres Professeurs, nous devons nous soucier de ce savoir des effets sur nos étudiants, sur l'art de la Marionnette et sur son histoire, sur les institutions, sur l'état des rapports sociaux et politiques, sur l'état de la conscience sociale et sur nous-mêmes... Paulo Balardim dit que le théâtre d'*animation* est un théâtre hybride et subversif destiné à "penser la société".

C'est qu'il y a dans l'art un universel venant de l'œuvre toujours singulière: l'anima de l'UNIMA vise un *unanimité*, celui d'une humanité parlant de la seule voix de ses valeurs fondamentales — justice, dignité, liberté, vérité et paix. Si, pour Patricia Gomis, le petit canadien dit la même chose que le petit sénégalais, c'est qu'il y a un *universel de fait*, que l'art doit *révéler*. Vieille question: si l'art est fiction, montage, artifice, comment fait-il pour révéler

une vérité? Usant d'une métaphore photographique dans *Le Temps retrouvé*, Proust dit que l'art est le développement du négatif de notre vie. «Négatif» signifie soit l'envers de l'image développée dans la photographie (noir/blanc), soit la série des maux humains: guerre, famine, viol, mutilation sexuelle, esclavage, massacre, camp, travail forcé (cf. les œuvres de Stephen Mottram), exploitation, exclusion... Bref, le refoulé de l'invisible (Patricia Gomis et Didier Plassard).

Affaire de *vécu* (*Erlebnis*), donc. Le metteur en scène, sur fond de ce vécu, fait des expériences — des expérimentations (*Experiment*), des essais “pour voir” (*Versuch*). Les deux expériences apprennent, mais pas de la même manière, n'ayant pas la même forme ni la même finalité. *Workshops, ready-made, performances, happenings*, sont du côté des expérimentations volontaires (*Erfahrungen*), la mise en scène est du côté du vécu (*Erlebnis*), du côté de la vie et de la mise en scène de la vie. C'est de ce fonds que l'œuvre peut sortir (Fabrizio Montecchi: “J'ai 40 ans d'ombres dans ma tête”), il faut l'en extraire (Elmira Kurilenko). La mise en scène de la vie permet de révéler une vérité sur la vie vécue; comme l'œuvre d'art, elle est un “instrument d'écoute et d'optique” (Proust), elle fait voir et écouter, elle apprend ce que c'est que voir et écouter.

#### 6. *Le statut du théâtre de Marionnettes, à partir de la mise en scène*

Cela fut abordé en deux points:

1° D'abord, le statut de l'objet marionnettique. L'art marionnettique ne se réduit pas à un annexe du théâtre en général: selon moi, c'est en réalité *l'art total d'aujourd'hui*, le carrefour de tous les autres arts (musique, chant et parole, danse, cirque, architecture, peinture, sculpture, couture, décoration, *design*, bricolage, littérature, récit, prosodie, poésie, cinéma, vidéo, éclairage...), et même des techniques les plus avancées (machines, intelligence artificielle, robots, algorithmes, drones...), qui troublent notre perception de la Marionnette, parce que, par hybridation, ils la *métamorphosent* et augmentent sa *plasticité*, ils la *démultiplient*, et ils modifient, par

le *montage*, ses échelles et ses espaces (Marek Waszkiel). Ce que montre le travail d'*Hotel Modern*, avec même cette dimension de *bricolage*, qui est capitale pour ce théâtre.

Didier Plassard a insisté sur le passage historique d'une stratégie des apparences à une valorisation (fétichiste?) de la *présence* et de l'*apparition*. Ana Alvarado parlait d'une "théâtralité élargie", d'une "post dramaticité" venant des révolutions qui touchent le statut de l'objet (Duchamp, Dada) et du signifiant, comme avec l'objet *marionnette numérique* (*marionnette virtuelle*, *marionnette augmentée*) chez Sylvie Baillon.

C'est que nous sommes de nouveau, après des décennies de romantisme du génie solitaire, dans la culture d'atelier, avec la coopération entre les divers corps de métiers. *Une culture d'atelier de la Renaissance augmentée...* Anciennes formes, mais nouveaux ingrédients... Le pédagogue, dit Fabrizio Montecchi, ne peut pas dire: "moi, moi, moi". La complexité de l'*objet marionnettique* nous contraint à revenir aux fondamentaux du travail collectif, qui passe par l'interrogation sur les nouveaux médias, sur le statut du metteur en scène et du professeur comme *maître*. Pour Mac Luhan, l'Ecole est un *lieu de résistance à la fascination des médias...*

2° Ensuite la finalité de ce théâtre, qui commande le sens de la mise en scène. Mme Van Dressen disait que le théâtre d'animation pouvait être joyeux ET amer. La joie de la création, l'amertume de devoir se battre pour défendre le réel artistique contre les forces de dissolution. Et Tito Lorefice a rappelé le devoir de défendre les intérêts de ce théâtre et ceux de l'Université publique — ce qui compte, plus que la démocratie, c'est la République (*res publica*, Chose publique). *Université* <=> universel. *Universel* et *République* sont solidaires: la démocratie, c'est la guerre des convictions, la dispute des opinions, le conflit des clans, la lutte des avis. La République, c'est, en principe, l'entente et la concorde sur ce qui est *commun* et qui vise à l'universel. Un jeu de mot en français dit: le monde universitaire, *uni-vers-Cythère*. Cariad Astles et Mario Pirabige s'interrogeaient: si ce monde de la Marionnette est un univers aux



dimensions infinies, comment faire pour que ce monde réponde au caractère “immonde” du monde réel? Anna Ivanova, Sylvie Baillon et Patricia Gomis parlaient du temps des catastrophes...

La Marionnette a une force singulière: elle sert de porte-voix, de haut-parleur, de mégaphone à l'auteur, convaincu ou responsable. On peut lui confier la charge d'une parole vraie et directe. Patricia Gomis dit que le déplacement (au sens de localisation de la source) de la voix permet à l'acteur de trouver sur scène une forme ironique d'innocence: “Ce qui sort de la bouche de la marionnette ne sort pas de la mienne”... Ce qui n'empêche pas certains Etats, faute de condamner les gens de théâtre, de brûler les marionnettes sur la place publique pour les punir de leur parole trop libre !... Après tout, à une époque, on immolait les animaux sur la place publique...

Hölderlin posait cette question: pourquoi des poètes en temps de détresse? *Pourquoi? c'est Warum?, pour quelle raison?, et aussi Wozu?, pourquoi faire? En vue de quoi?* Question de la finalité et du sens... Ce qui est en jeu, c'est la condition humaine historique. Veselka Kuncheva et Marieta Golomehova disaient que l'idée source devait être une *idée douloureuse*... Pour Raymond Queneau, dans le bonheur, il n'y a rien à raconter, parce que le bonheur est homogène: « Sans le malheur, il n'y aurait rien à raconter. Tous les récits viennent du malheur des hommes » (*Une histoire modèle*).

Cette question de la finalité nous oblige à ordonner hiérarchiquement les plans, dont chacun est nécessaire:

1° Le plan des matériaux et des formes — les *workshops* servent à l'éclairer et à le faire apprendre;

2° Le plan de l'illusion ludique, de la magie de l'animation (donner une apparence de vie à de l'inerte), de la transfiguration (Marthe Adam), du fantastique, du surréalisme, de la subversion des simulacres (Didier Plassard rappelle l'importance de Foucault — et de Deleuze, de Baudrillard ou de Philippe Quéau). La Compagnie brésilienne de Belo Horizonte, Pigmaliao Escultura que mexe, joue ainsi *La Philosophie dans le Boudoir (A Filosofia na alcova)* du Marquis de Sade sans choquer personne — *idem* pour



le film *Marquis* d'Henri Xhonneux et Roland Topor (1989); on peut couper la tête d'une marionnette puis la lui remettre... Du *phénomène* à l'*hallucination*, en passant par l'*apparence*, le *simulacre de la perception*, le *simulacre de la simulation* et l'*apparition*, voilà tout un programme de travail, qui concerne la bascule du réel;

3° Le plan du récit, de l'histoire à raconter, d'un certain processus narratif, qui mobilise poésie, interaction avec le public, jeu des signifiants-signifiés, des images, des métaphores (et des *sémaphores*, comme dit le *Trapusteros Teatro*), des métonymies;

4° Le plan de la mise en scène (même sans metteur en scène, dit Fabrizio Montecchi), de territoires (Marthe Adam), de l'invention d'un ou de plusieurs espaces;

5° Le plan symbolique, celui où, en principe, l'unification se fait, forme première de l'idéal d'unanimité — la joie d'inventer rejoint la jouissance esthétique, le savoir-faire artistique produit la compréhension et le partage du public, signe d'une vraie réussite, d'une forme de perfection. Expérience rare, mais réelle. C'est ce plan symbolique qui sert de toile de fonds (le fonds comme source, fontaine et trésor de formes) de tout spectacle. C'est cet univers symbolique comme *éther du sens* auquel il faut se référer pour parler la même langue (celle de la Vérité, de la Justice, de la Paix, de la Dignité, de la Liberté...). Ainsi, lorsque Sylvie Baillon dit: "si notre monde s'écroule, qu'allons-nous raconter à nos enfants?", le fonds symbolique de cette question est déjà bien là, dans l'*Apocalypse* de St Jean selon Dürer.

Voilà pourquoi c'est une affaire de style singulier, chacun le sien. Pour Mauro Rodrigues, le choix d'une méthodologie de l'enseignement de la mise en scène relève d'un *choix esthétique*. C'est que "éthique et esthétique ne font qu'un" (Wittgenstein), parce qu'on enseigne les esprits, et pas les objets, même si les objets sont des signes, parce qu'on dirige les acteurs et non les marionnettes (Didier Plassard). Le malentendu est là: enseigner la mise en scène suppose d'enseigner aux esprits la mise en signes par d'autres esprits, signes que sont les objets, les corps, les personnages, les récits, etc.

## Conclusion

Je voudrais enfin rendre à César ce qui est à César. Vous savez que les belles idées sont très rares. Aux yeux d'Anna Ivanova, la marionnette se situe à la limite, à la frontière d'un espace, comme un point extrême projeté à partir d'un espace vide. Elle est sur les deux bords, à cheval sur une ligne qu'elle trace elle-même, comme une gardienne, une sentinelle, qui trace son chemin de ronde et délimite un territoire. Comme ces *Anges* que Klee dessinait à la toute fin de sa vie comme un double de lui-même destiné à le protéger de l'angoisse et des douleurs de la maladie...

Quel territoire? Celui de la marionnette, celui de l'auteur? Celui de la mise en scène, oui, sûrement. Cette idée ne peut pas venir d'un théoricien pur, elle ne peut venir que d'un artiste. Car ce qui compte ici, ce n'est pas tant le jeu d'apparition/disparition de l'objet marionnettique, son statut de chose, d'objet, de personnage, de fantôme, de spectre. Ce qui compte, c'est la genèse de l'espace de la mise en scène et la puissance de traversée de l'objet marionnettique, de la vie à la mort, de l'inexpérience à l'expérience, du non préparé au préparé, du connu à l'inconnu et retour au connu. Ce qui compte, c'est le *passage*. Le mouvement déplace les lignes, qu'elle soient droites (celles du cône des rayons visuels et des rayons lumineux du théâtre d'ombres de Fabrizio Montecchi), ou courbes (celles des chorégraphies)... Le territoire de la mise en scène est chancelant, instable, variable, libre.

Cette idée relève d'une forme de magie, elle est, je crois, religieuse, en tant que la marionnette est ce corps placé à *l'avant garde de nous-mêmes*, comme un *éclaircur* et un *gardien* — c'est la fonction des grandes marionnettes d'Égypte ou de Babylone, dont on retrouve un écho chez Platon. Elle incarne la mentalité primitive, la mentalité archaïque ("la pensée sauvage" chez Lévi-Strauss), et que nous conservons, même si nous la refoulons. Et cette idée me paraît très *féminine*, car là où *Animus* impose sa pulsion d'emprise, sa volonté de puissance et remplit l'espace jusqu'à le saturer, *Anima* lâche prise, s'accommode du vide et s'appuie sur lui pour engendrer.

C'est peut-être cela, le germe de la création artistique. C'est une idée extrême-orientale (chinoise et japonaise), aussi, peut-être... Leibniz, influencé par les Jésuites de Chine, dit: l'important dans un arbre, ce ne sont pas les branches et les feuilles, c'est ce qu'il y a entre les branches et les feuilles...

Bref, la marionnette est ce *médium* qui vous sert à tracer, à engendrer l'espace dynamique et énergétique de la mise en scène, et ce sans le dire, en silence. Retour au *Bauhaus* (Klee, Kandinsky, Oskar Schlemmer): le mouvement de l'élément, tantôt libre (énergie sauvage), tantôt contraint (énergie liée) engendre l'espace (ligne, plan, volume). Défendons l'analogie: ce qui se présente par la Marionnette se présente aussi dans son enseignement.