



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO - PPGT

TESE DE DOUTORADO

**DESDOBRAMENTOS DO ATOR,
DO OBJETO E DO ESPAÇO**

PAULO CÉSAR BALARDIM BORGES

FLORIANÓPOLIS, 2013

PAULO CÉSAR BALARDIM BORGES

DESDOBRAMENTOS DO ATOR, DO OBJETO E DO ESPAÇO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes - CEART, da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Teatro.

Linha de pesquisa: Linguagens cênicas, corpo e subjetividade

Orientador: Profº Dr.Valmor (Nini) Beltrame

**FLORIANÓPOLIS/SC
2013**

B732d Borges, Paulo César Balardim
 Desdobramentos do ator, do objeto e do espaço / Paulo César Balardim
Borges – 2013.
 393 p. : il. ; 21 cm

Bibliografia: p. 235-245

Orientador: Prof. Dr. Valmor Beltrame
Tese (doutorado) – Universidade do Estado de Santa Catarina,
Centro de Artes, Doutorado em Teatro, Florianópolis, 2013.

1. Teatro. 2. Atores. 3. Espaço (Arte). I. Beltrame, Valmor. II.
Universidade do Estado de Santa Catarina. III. Título.

CDD: 792 – 20.ed.

PAULO CÉSAR BALARDIM BORGES

DESDOBRAMENTOS DO ATOR, DO OBJETO E DO ESPAÇO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes - CEART, da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Teatro. Linha de pesquisa: Linguagens cênicas, corpo e subjetividade.

Banca Examinadora

Orientador: _____
Profº Dr. Valmor (Nini) Beltrame
UDESC

Membro: _____
Profº Dr. José Ronaldo Faleiro
UDESC

Membro: _____
Profª Drª Sandra Meyer Nunes
UDESC

Membro: _____
Profª Drª Amabilis de Jesus da Silva
Unespar-FAP

Membro: _____
Profº Dr. Mário Ferreira Piragibe
UFU

Florianópolis, SC, 05/09/2013

*Dedico este trabalho à
paciência de meu orientador,
generoso mestre que tem
contribuído para a formação da
futura geração de professores,
pesquisadores e artistas.*

AGRADECIMENTOS

Eu poderia agradecer infinitamente, e não seria o suficiente, ao apoio de minha família, a qual sempre esteve ao meu lado em todos os momentos. Sem dúvida, sem eles, as pedras no caminho não seriam motivos para saltar, mas barreiras intransponíveis.

Eu poderia agradecer, e mesmo assim não bastaria, aos quase dez anos de paixão, paciência e dedicação de Carolina Garcia, que tem me estimulado permanentemente ao aperfeiçoamento intelectual, criativo e humano.

Poderia agradecer também, e continuaria sendo insuficiente, à duradoura parceria artística com Mário de Ballentini e com a Caixa do Elefante ou a todos os bonequeiros que me inspiraram, principalmente àqueles com os quais tive a oportunidade de conviver mais proximamente.

Portanto, vou agradecer aos amigos e colegas que colaboraram de forma mais pontual com esta pesquisa, e sei que eles entenderão este singelo agradecimento como a expressão sincera de admiração: Alain Recoing, André Cherubini, André Curti, Artur Ribeiro, Carlos Alberto Nunes, Claire Heggen, David Lippe, Dominique Houdart, Elizabeth e Eric Chartiot, François Lazzaro, Jeanne Heuclin, Jean-Pierre Lescot, Lili Xavier, Márcio Nascimento, Marcos Nicolaiewsky, Mário Piragibe, Miguel Vellinho, Perrine Cierco e Sandra Vargas.

Agradeço também ao acolhimento e apoio do *Institut International de la Marionnette* e ao Programa de Residência Artística *Villa d'Aubilly*, através do qual me foi possível o acesso à preciosa bibliografia e documentos. Particularmente, à dedicação de Lucile Bodson, diretora em exercício do IIM, à eficiência de Eve Plichard, responsável pelo Centro de Documentação e à amizade e bom-humor de Brigitte Behr.

Agradeço em especial à Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, ao Departamento de Artes Cênicas, a todos os funcionários, técnicos, corpo docente e discentes que tão carinhosamente me acolheram como aluno, colega e professor. Em especial, à Mila, à Francini e à Sandra (*in memoriam*), secretárias do PPGT, sem as quais tudo teria sido bem mais difícil.

Quero fazer os poemas das coisas materiais
(Walt Whitman, 1819 -1892)

Quero fazer os poemas das coisas materiais,
pois imagino que esses hão de ser
os poemas mais espirituais.
E farei os poemas do meu corpo
e do que há de mortal.
Pois acredito que eles me trarão
os poemas da alma e da imortalidade.
E à raça humana eu digo:
- Não seja curiosa a respeito de Deus,
pois eu sou curioso sobre todas as coisas
e não sou curioso a respeito de Deus.
Não há palavra capaz de dizer
quanto eu me sinto em paz
perante Deus e a morte.
Escuto e vejo Deus em todos os objetos,
embora de Deus mesmo eu não entenda
nem um pouquinho...
Ora, quem acha que um milagre é alguma coisa demais?
Por mim, de nada sei que não sejam milagres...
Cada momento de luz ou de treva
é para mim um milagre,
milagre cada polegada cúbica de espaço,
cada metro quadrado de superfície
da terra está cheio de milagres
e cada pedaço do seu interior
está apinhado de milagres.
O mar é para mim um milagre sem fim:
Os peixes nadando, as pedras,
o movimento das ondas,
os navios que vão com homens dentro
- Existirão milagres mais estranhos?

RESUMO

BORGES, Paulo César Balardim. **Desdobramentos do ator, do objeto e do espaço**. 2013. 393 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas - Área: Linguagens cênicas, corpo e subjetividade) - Universidade Estadual de Santa Catarina / UDESC. Programa de Pós-graduação em Teatro. Florianópolis, 2013.

O objetivo desta tese se instaura no aprofundamento das questões relativas às variadas relações que se estabelecem entre o ator, o objeto e o espaço. Para isso, são consideradas as evoluções teatrais contemporâneas e a perspectiva de constituição do sujeito cênico através de processos de acoplamento e disjunção que envolvem o corpo humano e o objeto inanimado. Permeando o assunto proposto, elencam-se o entendimento da animação como ferramenta teatral para construção de sentidos e produção de presenças ficcionais, a possibilidade de desvios de função nos elementos constituintes da cena como recurso expressivo e a construção de sistemas míticos através da elaboração de imagens metafóricas dinâmicas. Como material de reflexão sobre as temáticas abordadas, foram utilizados quatro espetáculos teatrais brasileiros - que ainda continuam em circulação no repertório das companhias - que se valem da animação e que foram produzidos e encenados no primeiro decênio do ano 2000. O estudo aponta as possibilidades do trabalho do ator integrado com a expressividade dos objetos e do espaço, convergindo num produto híbrido de nova significação.

Palavras-chave: Teatro contemporâneo. Animação. Ator. Objeto. Espaço.

ABSTRACT

BORGES, Paulo César Balardim. **Developments of the actor, the object and space**. 2013. 393 f. Thesis (Doutorado em Artes Cênicas - Área: Linguagens cênicas, corpo e subjetividade) - Universidade Estadual de Santa Catarina / UDESC. Programa de Pós-graduação em Teatro. Florianópolis, 2013.

The objective of this thesis relies on the deepening of the issues related to the different relationships established between the actor, the object and space. For that purpose we will be considering contemporary theatrical trends and prospect the constitution of the subject through scenic coupling processes and disjunction involving the human body and the inanimate object. Permeating the proposed issue, we explore the understanding of animation as a theatrical tool for meaning construction and production of fictional presences, the possibility of functions deviations on the constructing elements of the scene as an expressive resource and building mythic systems through the development of dynamic metaphorical images. As material for reflection on the themes, we used four Brazilian plays - that are still circulating in the register of companies - which use animation and were produced and staged during the first decade of 2000. The study shows the possibilities of the actor's work integrated with the expressiveness of objects and space, converging on a hybrid product of new meaning.

Keywords: Contemporary Theatre. Animation. Actor. Object. Space.

RÉSUMÉ

BORGES, Paulo César Balardim. **Développements de l'acteur, de l'objet et de l'espace**. 2013. 393 f. Thèse (Doutorado em Artes Cênicas - Área: Linguagens cênicas, corpo e subjetividade) - Universidade Estadual de Santa Catarina / UDESC. Programa de Pós-graduação em Teatro. Florianópolis, 2013.

L'objectif de cette thèse s'appuie sur l'approfondissement des questions liées aux différentes relations possibles sur scène entre l'acteur, l'espace et l'objet. En ce sens, nous considérerons des tendances théâtrales contemporaines et des perspectives de constitution du sujet grâce à des processus de couplage et disjonction impliquant le corps humain et l'objet inanimé. Imprégnant le thème proposé, nous énumérons la compréhension de l'animation théâtrale comme outil de construction du sens et de la production de présences fictives, la possibilité d'écarts de fonction des éléments constitutifs de la scène en tant que ressource expressive et la construction de systèmes mythiques à travers le développement d'images métaphoriques dynamisées. Comme base de réflexion sur ces thèmes, nous avons utilisé quatre spectacles du théâtre brésilien - qui sont toujours en circulation dans le répertoire des compagnies - qui utilisent l'animation et ont été créés et mis en scène au cours de la première décennie suivant l'an 2000. L'étude montre les possibilités du travail de l'acteur intégrés à l'expressivité des objets et de l'espace, convergeant vers un résultat hybride créateur d'un sens nouveau.

Mots-clés: Théâtre contemporain. Animation. Acteur. Objet. Espace.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: homem com rifle.....	47
Figura 2: vista da parte inferior da grade que serve como palco.....	48
Figura 3: casal com rosto coberto.....	53
Figura 4: casal com rosto vendado.....	55
Figura 5: cena de mamulengo.....	59
Figura 6: mamulengueiro em frente à empanada.....	60
Figura 7: a galinha de papel.....	62
Figura 8: homem mascarado com capote.....	70
Figura 9: casal mascarado em <i>Submundo</i>	72
Figura 10: <i>Os amantes</i> , René Magritte (1928).....	72
Figura 11: obra de John Baldessari.....	73
Figura 12: homem com bebê que se desfaz em areia.....	77
Figura 13: homem com côco do qual sai areia.....	77
Figura 14: homem com mala da qual sai areia.....	77
Figura 15: o mendigo.....	78
Figura 16: os retirantes.....	78
Figura 17: retirantes manipulam boneco.....	80
Figura 18: retirante com boneca que vira pássaro.....	82
Figura 19: dançarina anima lenços e contracena com eles.....	83
Figura 20: dança com os lenços.....	83
Figura 21: Lampião no inferno.....	85
Figura 22: <i>O velho lobo do mar</i>	86
Figura 23: início do espetáculo, uma grande olaria.....	91
Figura 24: a fornalha no atelier.....	91
Figura 25: transição do atelier para o universo dos cangaceiros.....	92
Figura 26: representação de holofotes.....	92
Figura 27: bonecos-soldados após o tiroteio.....	93
Figura 28: família trabalhando.....	93
Figura 29: Lampião no forró.....	94
Figura 30: <i>Casal de noivos</i> , de Mestre Vitalino.....	94
Figura 31: menino lamenta morte de seus pais.....	97
Figura 32: sequência de transformação do espaço.....	103
Figura 33: sequência de transformação do espaço.....	104
Figura 34: sequência de transformação do espaço.....	104
Figura 35: sequência de transformação do espaço.....	105
Figura 36: instante de imobilidade na sequência de transformação do espaço.....	105

Figura 37: sequência de transformação atelier-inferno	109
Figura 38: saída de Lampião do túnel/ponte para o inferno.....	110
Figura 39: menino e gramofone.....	112
Figura 40: Lampião morto/vivo no corpo do ator	114
Figura 41: Lampião encontra Cérbero	121
Figura 42: Cérbero sendo acalmado pela flauta de Vitalino/Virgílio.....	123
Figura 43: o diabo em seu trono	127
Figura 44: o porteiro do inferno, um tonel com pernas.....	131
Figura 45: Vitalino liberta Lampião mesclando-o ao barro	131
Figura 46: Vitalino faz ressurgir Lampião	132
Figura 47: agradecimento	132
Figura 48: da esq. para dir., Angelo, ator animador, ave (boneco), governanta e pai.....	141
Figura 49: ator que manipula espécie de cortina e que acompanha a performance de Angelo.....	143
Figura 50: performance de Angelo na casa de espetáculo	143
Figura 51: objeto-lustre integrado ao corpo da atriz.....	147
Figura 52: pai e filho em disputa de xadrez.....	149
Figura 53: governanta serve de suporte para o tabuleiro.....	150
Figura 54: pai e filho (bonecos) disputam partida de xadrez ...	150
Figura 55: Angelo e governanta com caldeirão na cabeça	152
Figura 56: Angelo executa partitura de ações com o auxílio de um "ator manipulador".....	155
Figura 57: jantar em família. À esq. o corpo de um ator, de negro, serve de cadeira para Angelo	156
Figura 58: Angelo e o cego no cinema	159
Figura 59: O cego e Angelo na rua.....	159
Figura 60: O cego e Angelo no camarim	160
Figura 61: Angelo no quarto com o cego.....	160
Figura 62: No interior da caixa, bonecos representam Angelo em sua infância com seu pai.....	161
Figura 63: pai usa artifício da máscara.....	167
Figura 64: ator marionetizado em sessão de fisioterapia do pai.....	167
Figura 65: ator objeto/cadeira e mesa	171
Figura 66: ator / objeto-figurino	172
Figura 67: o velório / cadeira de rodas vira caixão do pai	174
Figura 68: cena de amor entre o cego e Angelo	176
Figura 69: ao fundo, governanta com panela na cabeça	178

Figura 70: a tecelã e seu marido (atriz contracenando com boneco que manipula).....	179
Figura 71: tecelã, marido e as três parcas (ao fundo).....	186
Figura 72: tecelã projetada em vídeo contracena com boneco	188
Figura 73: projeção de texturas ao fundo para criar ambiente.	189
Figura 74: imagens em sombras projetadas através de vídeo(ao fundo).....	189
Figura 75: tecelã contracena com imagem do marido em vídeo	190
Figura 76: tecelã e capa, ao fundo projeção de sombra com múltiplos braços.....	193
Figura 77: sequência de manipulação do boneco marido	195
Figura 78: tecelã e seu duplo em miniatura.....	200
Figura 79: sombra em tempo real se mescla com projeção em vídeo	203
Figura 80: objetos assumem importância	209
Figura 81: atriz concentra foco nos objetos	210
Figura 82: tecelã tecendo a capa do marido.....	218
Figura 83: novelo de lã flutua.....	218

SUMÁRIO

1 DESDOBRANDO IDEIAS.....	23
2 A DESINTEGRAÇÃO DO SUJEITO: GRUPO SOBREVENTO E O ESPETÁCULO <i>SUBMUNDO</i>	39
3 VIDA ATRAVÉS DA RECUPERAÇÃO DA MEMÓRIA: CIA. PEQUOD E <i>A CHEGADA DE LAMPIÃO NO INFERNO</i>	85
4 CONFLITOS INDIVIDUAIS COMO MOTOR PARA O DRAMA: CIE. DOS À DEUX E <i>FRAGMENTOS DO DESEJO</i>	133
5 DISSOCIAÇÃO DE CORPOS, ASSOCIAÇÃO DE IMAGENS: CIA. A CAIXA DO ELEFANTE E <i>A TECELÃ</i>	179
6 CONCLUSÕES	219
REFERÊNCIAS.....	235
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	243
ANEXO I: Fichas técnicas dos espetáculos	247
ANEXO II: Entrevistas realizadas em francês	253
ANEXO III: Traduções das entrevistas realizadas em francês	308
ANEXO IV: Entrevistas realizadas em português.....	353
ANEXO V: Texto/roteiro do espetáculo <i>Submundo</i>	3799

1 DESDOBRANDO IDEIAS

"Em princípio, um símbolo não significa coisa alguma definida, mas suscita no espectador toda uma variedade de imagens"

(Rudolf Laban, 1978, p. 137)

O teatro abriga uma enorme gama de possibilidades de relações entre todos seus elementos constitutivos, entre os quais estão, mais perceptivelmente, atores e plateia. De todas as manifestações desta arte multifacetada, talvez a mais instigante seja aquela que recria o próprio mito da criação, um mito que revela a fagulha divina que liga o homem a tudo que o antecede e que o projeta em perspectivas de eternização através do ato criativo. A representação da imagem humana pelo próprio homem apresenta-se mais do que reprodução artística, mas também como uma forma de reflexionar sobre sua essência e sobre sua existência. Figuras esculpidas, entalhadas, acopladas ao corpo do homem ou projetadas em sombras, acompanham nossa civilização desde seu primórdio e deixam vestígios presentes não apenas em sítios arqueológicos, mas também na construção simbólica do mundo. Presente nos ritos antigos, o caráter hierático atribuído aos bonecos e determinados objetos foi utilizado como um modo de manifestar e ascender angústias e conflitos individuais e sociais. Observa-se que o boneco, desde cedo, foi induzido ao movimento, numa tentativa de expressar outra natureza, regida por forças invisíveis e incompreensíveis, e com elas comunicar-se. Na evolução dessa relação com o sagrado, temos um largo histórico no qual o homem buscou ocultar tanto os mecanismos utilizados para mover os bonecos quanto a força ativa na sua manipulação. Tanto o processo de animação quanto o manipulador, em diversas culturas, tornaram-se tabus e esse conhecimento era destinado apenas para alguns escolhidos, aos quais era delegada a tarefa de intermediar e conduzir as negociações com o outro mundo. Mas, em paralelo a sua utilização nos círculos cerimoniais e mágicos, os bonecos assumiam um caráter popular, satírico e contestatório, tanto em meio à aristocracia quanto em eventos do povo. A expressão das figuras animadas não diligenciava somente por promover o sagrado, mas esforçava-se também para realizar o divertimento

público, embora quase sempre fosse preservado o ocultamento de seus operadores (MAGNIN, 1862).

Perdendo seu vínculo com o sagrado, pouco a pouco, a animação de bonecos foi adquirindo maior espaço como manifestação teatral, elaborando convenções sistêmicas, apropriando-se de conhecimentos oriundos das artes estáticas e dinâmicas e lutando por consolidar-se como um gênero artístico. O movimento mecânico dos bonecos, associado à ideia de uma onipresença que os coordenava, continuava sendo apresentado como elemento dominante neste contexto, no qual a ação dos bonecos era utilizada como representação da ação humana, favorecendo tanto o reconhecimento do grotesco que existe em nós quanto os questionamentos filosóficos sobre nossa condição.

No decorrer de sua evolução, e em constante busca para o desenvolvimento das especificidades de sua linguagem, a prática teatral concedeu ao boneco a árdua tarefa de esmerar-se em ser "um substituto do personagem dramático, no qual os gestos e a voz provém de um bonequeiro inteiramente dissimulado aos olhos do público" (JURKOWSKY, 2008, p. 15). Mas, num processo de reavaliação das especificidades dessa arte, a partir do final do século XIX e primeiros anos do século XX, com uma vanguarda artística que envolvia pintores e escultores (não apenas marionetistas profissionais), o teatro de bonecos se renovou e rebelou-se com a situação de subserviência e reprodução da arte teatral dos atores humanos que o havia marcado no século XIX (JURKOWSKY, 2008, p. 19-21). Mas, nesse momento, a natureza do teatro de bonecos já havia influenciado as ideias de Heinrich von Kleist e Richard Wagner, ainda no século XIX e, a seguir, de Maurice Maeterlinck, Adolphe Appia e de Edward Gordon Craig, no início do século XX. As ideias desses artistas, insatisfeitos com a intromissão demasiada humana na obra artística, foram revolucionárias do ponto de vista de uma abertura para novas perspectivas de apreciação do boneco como modelo de atuação para o ator. Se o boneco imitara o homem, havia chegado sua revanche. Segundo Odette Aslan (1994), a formação tradicional do ator, "tributária do patrimônio clássico", preocupada com o "falar bem" e o "colocar-se bem", embasada no culto aos grandes atores e num empirismo, assim como o sistema de Stanislavsky, compreendidos entre o período de 1850 e 1950, já não correspondiam aos anseios artísticos, e as novas formulações

punham em crise o naturalismo. A ascensão do simbolismo, do dadaísmo, do surrealismo, do expressionismo e do futurismo, foi decisiva como fator para a eclosão de uma nova visão teatral, mais abstrata, na qual a presença do ator e a primazia do texto já não constituíam o epicentro. Aslan afirma que

No século passado, o ator preparava o seu papel sem levar em conta o espaço, entrando no cenário na véspera ou na antevéspera da estreia; era sempre mais ou menos uma mesma configuração cênica à italiana. Hoje, arruma-se o espaço e insere-se nele o ator do mesmo modo que os outros elementos do espetáculo, seja esse espaço confortável ou não ao ator; separa-se cada vez menos os atores dos espectadores. (ASLAN, 1994, p. XIX)

Notadamente, o advento da Modernidade trouxe significativas ideias sobre a arte, as quais, da mesma forma, abarcaram o campo da animação e repercutiram, mais tarde, nas teorias pós-modernas. O período pós-guerra, a partir da segunda metade do século XX, é reconhecido como um período de novas experimentações para os artistas da animação teatral, que buscaram investigar novas técnicas, contaminando-as com outras formas de arte. Nesta época, percebe-se uma renovação em relação aos modos de apresentação dos espetáculos. Henryk Jurkowsky (2008, p. 83-112) aponta uma ruptura radical com a poética do teatro de bonecos tradicional, distinguindo nele elementos heterogêneos que passaram a coexistir no espetáculo teatral de bonecos. Constata-se que, progressivamente, a partir dos anos 1950 e 1960, segundo os estudos de Jurkowsky, no teatro de bonecos, a manifestação de um personagem já não se encontrava somente sintetizada em um "boneco", enquanto forma escultórica antropomórfica, mas também poderia estar contida tanto em um objeto de uso cotidiano quanto em um material dúctil ou efêmero e até mesmo o próprio corpo humano, ou parte deste. O fato de que a matéria animável na cena teatral poderia ser praticamente tudo causou indagações profundas sobre a natureza dessa arte e sobre sua denominação terminológica. Com o surgimento de toda uma gama de modalidades, o próprio termo "teatro de bonecos" começou a ser

questionado tanto quanto a ideia de que ele era um gênero que deveria preservar sua "pureza". Dessa forma, não sendo mais satisfatória para representar uma categoria, essa terminologia passou a ser vista por muitos artistas como redutora do potencial expressivo e limitadora das criações artísticas investigativas. Afim de dar conta da ampliação dessas possibilidades criativas, novas terminologias foram cunhadas e, no Brasil, particularmente, foram difundidos mais amplamente os termos "teatro de animação" e "teatro de formas animadas", com o intuito de provocar uma expansão no entendimento das especificidades da linguagem, a partir dos estudos publicados pela pesquisadora Ana Maria Amaral (1991), que contribuíram nas discussões sobre a incorporação desse olhar mais descentrado das concepções ligadas à figura do boneco tradicional. Assim, o uso dessas terminologias colaborou para identificar o traço distintivo da linguagem em uma prática ou postura percebida na cena teatral, a qual poderia apresentar, ou não, um objeto fisicamente (PIRAGIBE, 2011, p.15).

Em nosso milênio, ao verificarmos o uso das novas tecnologias¹ cada vez mais frequente nas práticas artísticas que se utilizam da animação, intuímos que possa existir uma nova maneira de refletir sobre as especificidades do teatro de animação, bem como de apreender e utilizar os recursos cênicos que ele nos propõe, pois, sabemos que cada tecnologia desenvolvida modifica algumas dimensões da nossa inter-relação com o mundo, da percepção da realidade, da interação com o tempo e com o espaço. Nessa ótica, a investigação do espaço virtual pelo artista pode redimensionar a arte e as

¹ São chamadas de *Novas Tecnologias de Informação e Comunicação* (NTICs) as tecnologias e métodos utilizados na comunicação, progressivamente desenvolvidos a partir da segunda metade da década de 1970 e, principalmente, nos anos 1990. Essas tecnologias informacionais obtiveram tamanho vulto no panorama social que seu aparecimento corresponde à chamada *Revolução Informacional, Revolução Telemática ou Terceira Revolução Industrial*. Em sua maioria, as NTICs fazem com que o conteúdo da comunicação torne-se menos palpável, transformando a informação em bits, aumentando sua velocidade de transmissão, distribuição e capacidade de armazenamento. (fonte:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Novas_tecnologias_de_informação_e_comunicação. Acesso em 04/07/2013).

relações de significância que o corpo humano, dentro da obra artística, suscitariam. Lúcia Santaella (2008, p. 29) nos lembra que

[...] o que as novas tecnologias colocam em movimento, o que elas transformam são as "fronteiras do humano". Essa transformação se revela sob vários pontos de vista: os limites que definem o que é propriamente humano e o que os diferencia dos não-humanos (natureza/artifício, orgânico/inorgânico); "os limites que o habitam e o constituem (matéria/espírito) e os limites que diferenciam a experiência imediata e suportada por sua corporeidade biológica, natural e territorial e a experiência mediada por artefatos tecnológicos (presença/ausência, real/simulacro, próximo/longínquo)".

Em consideração às transformações apontadas por Santaella, talvez a maior e mais perceptível mudança sofrida no teatro de animação contemporâneo, além da incorporação de novas tecnologias e surgimento de novas modalidades de operação do objeto animado, seja justamente a dinâmica de ocupação do espaço cênico pelo ator. Seu corpo, cada vez mais visível na cena, passa a penetrar e transitar intensamente nas camadas ficcionais que envolvem o objeto animado, alternando seu status dentro da diegese e aumentando as possibilidades de entrelaçamento dramático. Com isso, a complexidade do ambiente circundante do ator é exacerbada, podendo reelaborar o conceito de cenografia e dando abertura aos chamados *dispositivos cênicos aparentes*, os quais se opõem aos tradicionais mecanismos de ocultamento do ator animador. Nos aspectos relativos à plástica e engenharia construtiva dos objetos animados, a elaboração dos mecanismos de animação incorporou novos materiais produzidos pela indústria bem como novas tecnologias de ferramental, aliando-os aos processos tradicionais de confecção. Nas últimas décadas, vemos mais frequentemente o uso de computadores, *joysticks*, micro-motores e servos mecânicos e elétricos em cena, com o fim de operacionalizar e animar objetos, o que pode resultar tanto numa

maior percepção de autonomia do objeto quanto em novos meios de integração com o corpo do ator, como no caso de animatrônicos².

Se, por um lado, hodiernamente, temos o objeto, ou boneco animado, trafegando confortavelmente entre concepções que o enaltecem como objeto ilusional de autonomia e entre concepções que o lançam como material performático para o ator, por outro lado, também temos concepções em que o objeto é utilizado potencialmente como símbolo, metáfora para a narrativa. Jean-Luc Mattéoli (2009) observa essa característica do teatro de animação contemporâneo, pautada no uso de material "recuperado", ou seja, "reciclado": matéria-prima de segunda mão, objetos destinados para fins primeiros diversos que o fim teatral (tais como utensílios, ferramentas, brinquedos ou bibelôs). O uso de material descartado para criar novas formas, salvando-os do desuso para insuflar-lhes uma "segunda vida", segundo Mattéoli, é o domínio do objeto "pobre", desprovido de todo valor de sua utilidade corrente. O autor destaca que, no panorama teatral, desde os anos 1970 esta tendência vem ganhando força, a partir do trabalho desenvolvido por Tadeuz Kantor.

Dessa forma, percebemos que as obras artísticas contemporâneas, destacadamente aquelas que envolvem o teatro de animação, exigem do artista o conhecimento das especificidades de sua arte tanto quanto podem exigir o domínio de interfaces possíveis com outros campos. Os avanços científicos na área da biotecnologia, da nanotecnologia, da robótica e da medicina molecular, entre outros, nos fazem repensar a natureza humana e a interação desta com seu habitat. O corpo artificial, artificializado, não mais o orgânico, passa a ser uma forte referência para a pesquisa cênica e as descobertas sobre os processos psicofísicos do funcionamento do corpo e sobre a manifestação da vida incitam novas criações

² Bonecos, próteses ou máscaras que utilizam eletrônica e robótica para realizar movimentos comandados por um operador. O que os difere do robô é que a animação do animatrônico é realizada em tempo real, enquanto que os movimentos do robô podem ser programados e não necessitam da presença do operador para serem realizados. Inicialmente desenvolvidos para utilização em cinema e televisão, hoje também ocupam a cena teatral. (N.A)

artísticas. De fato, não há como negar que essas descobertas e transformações de paradigmas afetam toda a concepção de uma arte na qual a vida, sua representação e projeção no objeto inanimado constituem material de estudo.

O movimento associativo dos "bonequeiros" brasileiros, iniciado em 1973 com a criação da ABTB - Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, filiada à UNIMA - *Union International de la Marionnette*, cresceu e se profissionalizou ao longo das décadas que se seguiram. Clorys Daly, uma das fundadoras da ABTB comenta que

[...] parece que foi ontem que um grupo de 13 jovens idealistas, alguns já nem tão jovens assim, se reuniu no dia 27 de abril de 1973 com a finalidade de criar a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. A fundação da Associação se tornava imperativa depois da realização consecutiva de três festivais de marionetes e fantoches no Rio de Janeiro, o que despertou a atenção dos Diretores da UNIMA para os acontecimentos no mundo dos títeres no Brasil. Daquele momento em diante sentimos a importância de criar uma associação para estabelecer um efetivo intercâmbio cultural com a conceituada entidade internacional.³

A *Revista Mamulengo* (1973-1982), uma revista dedicada ao teatro de bonecos do Brasil, patrocinada pelo Serviço Nacional de Teatro (MEC), publicada pela ABTB e distribuída gratuitamente para seus sócios, foi uma importante contribuição para a difusão e discussão dessa arte, haja vista a carência de publicações em português que havia no período.

Se, nos anos 1980, os efeitos dessa movimentação já eram percebidos pela crescente instituição de novos núcleos regionais afiliados à ABTB-UNIMA, tais como a AGTB - Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos, corresponsável pela criação de um dos maiores festivais nacionais do período, o

³ Disponível no site: <http://abtb-centrounimabrasil.blogspot.com.br/2013/03/parabens-feliz-40-aniversario.html> (acesso em 11/07/2013).

Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Canela, na década de 1990 podemos notar, sob a influência dos frutuosos intercâmbios realizados, a participação de artistas e técnicos provindos de outras áreas afins, possibilitando novos olhares e orientações *distintas* a respeito do objeto teatral animado. Também, neste período, percebemos a busca pela formação e aperfeiçoamento dos artistas e das companhias por meio da realização de cursos, intercâmbios e participação em outros festivais internacionais. A homenagem prestada ao Brasil no 10º *Festival Mondial des Théâtres des Marionnettes*, em Charleville-Mézières, em 1994, através da exposição *Marionnettes en Territoire Brésillien* (com bonecos do grupo Mamulengo Só-Riso, de Pernambuco⁴) e da apresentação de várias companhias brasileiras dentro da programação oficial do festival, colaborou na abertura de um mercado internacional para nossa produção artística. Outro exemplo de ação efetiva, que reverberou na qualidade da produção brasileira, foi a iniciativa de criação do Centro Latino-americano de Teatro de Bonecos, na Aldeia de Arcozelo (RJ), uma parceria da FUNARTE, ABTB e UNIMA. O projeto, embora tenha resistido pouco tempo, foi pioneiro por propor residências intensivas que viabilizavam intercâmbio de conhecimentos entre os artistas. Todos esses movimentos na década de 1990 colaboraram na geração de variadas orientações dentro do teatro de animação brasileiro. Essas orientações amplificaram o entendimento dessa arte e geraram novas possibilidades de experimentações na constituição do sujeito da cena e em suas relações com o espaço. Os artistas intensificaram as experimentações concernentes aos aspectos heterogêneos em suas produções, mesclando distintas áreas artísticas num mesmo espetáculo, e incorporaram tecnologias a serviço de ideias e expressões interiores dos criadores, autores, encenadores e atores.

Se refletirmos especificamente sobre a produção brasileira, notaremos que o teatro de animação proliferou-se intensamente nas últimas décadas, tanto do ponto de vista quantitativo quanto qualitativo. Ou, pelo menos, podemos notar

⁴ O currículo dessa companhia encontra-se disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro (acesso em 12/07/2013).

que diversas produções teatrais apropriaram-se de recursos da animação. Podemos, assim, identificar a proliferação tanto no número de produções teatrais quanto no número de festivais que surgiram e que se dedicam a organizar uma programação que apresente espetáculos vinculados a essa arte.

Nesse contexto, o trabalho do ator de animação expandiu-se e se tornou múltiplo dentro das novas proposições advindas de pesquisa de linguagem, pois o ator, ao modificar sua relação com o espaço, sentiu necessidade de elaborar outro modo de interpretar. Nesse “outro modo”, do qual participa uma escuta, ou percepção, constante dos materiais expressivos que o entornam, o ator teve que empreender um diálogo eloquente com esses materiais, no sentido de gerar expressividade, embasado numa técnica corporal que o auxiliasse na construção de imagens potencializadas para expressar e conduzir seu trabalho. O ator, ao elaborar essas imagens, relacionando seu corpo com o objeto e com o espaço, fabrica composições dramáticas e atua na dinamização imagética do público, executando partituras nas quais manifesta-se o espetacular. Essas partituras funcionam como frases, como narrativa, como texto que reverbera no espaço. Felisberto Sabino da Costa (2011, p.41) diz que

essa ideia de diálogo, ampliada para além da palavra, urde todos os elementos que compõe a dramaturgia cênica. No teatro de animação, esse princípio, aplicado ao ator-animador, estabelece uma relação entre corpo e objeto, que mutuamente se atravessam.

Costa ainda diz que "o teatro de animação deve tornar vivo, ao invés de reproduzir o vivo", ele deve "estabelecer circuitos de relações sonoras/visuais e sinestésicas" (COSTA, 2011, p.46). Com isso, o autor nos fala de uma dramaturgia fundada na sensação do espectador, que atravessa seus sentidos. Uma dramaturgia do ritmo, da imagem, do som, do corpo em relação com o espaço-tempo. Para Max Reinhardt (apud SÁNCHEZ, 2002, p.42, tradução nossa),

a partitura, e não o drama, é o texto cênico que se representa. Esta partitura é a que define os conteúdos e as intenções concretas do espetáculo cênico. E a elaboração da partitura é um exercício dramático no qual a preocupação pelo verbal e pelo dramático seguem cedendo terreno para nivelar-se cada vez mais com o resto das linguagens anotadas nela.⁵

Muitas produções brasileiras utilizam a visualidade como motor para a elaboração de dramaturgia, fazendo com que cada alteração de luz, cada textura, cada cor ou movimento de objetos adquira um significado contextual e fazendo com que o confronto entre a manifestação das formas inanimadas e o ator humano enfatize questões metafóricas e filosóficas, expressando relações de simbiose, de enfrentamento, de subserviência, de opressão e de duplicação de identidade, entre outras. A busca por ascender a este universo mítico, através do jogo teatral, estimula, pela imaginação, o universo criativo do espectador.

Percebemos hoje, nos grandes festivais e circuitos nacionais e internacionais realizados no Brasil, duas tendências espetaculares. Numa delas, o tradicional teatro de bonecos, que mantém o ator oculto e utiliza-se do boneco como forma tridimensional antropomorfizada⁶.

⁵ *"La partitura, y no el drama, es el texto escénico que se representa. Esta partitura es la que define contenidos y las intenciones concretas del espectáculo escénico. Y la elaboración de la partitura es un ejercicio dramático, en el cual la preocupación por lo verbal y lo dramático siguen cediendo terreno para nivelarse cada vez más con el resto de los lenguajes anotados en ella."*

⁶ Nesta forma, como exemplo mais característico, podemos citar o Mamulengo, o Casemiro Coco, o Calunga, o João Redondo, o João Minhoca, para citar alguns exemplos mais ligados à tradição dos festejos populares. Em outros trabalhos, que utilizam variantes, também persiste uma forte referência no tradicional. Exemplos característicos dessa forma são encontrados nos trabalhos do grupo TIM – Teatro Infantil de Marionetes (RS), da família Sena, nos espetáculos *Bonecrônicas* e *Bonecomédias*, do grupo AnimaSonho (RS), *Histórias da Carrocinha*, da companhia Caixa do Elefante (RS), *Tribuliço*, da companhia Lumbra (RS), *Sob a Luz da Lua*, da companhia Gente

Já na outra vertente⁷, temos tendências experimentais que buscam um sentido mais amplo na animação teatral, experimentando novos jogos relacionais entre atores, bonecos, objetos de cena e outras linguagens, em situações heterógenas, segundo a definição de que o teatro de animação heterógeno é aquele em que o boneco não é mais o elemento dominante e sim um componente entre outros. (JURKOWSKY, 2008, p. 15)

Seria redutor definir apenas duas vertentes, ainda mais categorizá-las em tradicionais e contemporâneas, visto que elas estão intimamente interligadas e oferecem várias conformações e entrelaçamentos. Não entraremos, portanto, nessa discussão. Apenas alertamos, com a exemplificação acima, que, falar de produção brasileira em teatro de animação é adentrar um território imenso que se estende em variadas direções. Tanto as temáticas desenvolvidas pelos espetáculos quanto as técnicas utilizadas e as poéticas adotadas apresentam um amplo panorama.

Nesta tese, partiremos dos pressupostos de que a arte da animação de objetos não está dissociada da arte teatral como um gênero apartado, e de que ela pode fornecer à encenação, através de recursos que estimulam a imaginação mítica, uma ferramenta provocadora de teatralidade. Entendemos aqui a *teatralidade* segundo o estudo de Josette Féral (2003), o qual apresenta o termo como um atributo de uma ação, não exclusiva do teatro, mas percebido por um observador que, de alguma forma, aciona a fricção entre a realidade e a ficção.

Sob essa perspectiva, e embasados em criações artísticas diversas que propõem a concomitância e o diálogo dos elementos teatrais utilizados, perscrutaremos a zona de tensionamentos e significâncias provocadas por percepções plurais de presenças interpretadas como sujeitos. Nesse âmbito, investigaremos de que formas o ator, o objeto e o espaço podem relacionar-se e reconfigurar sentidos múltiplos e alternados, e

Falante (RS) e *A bela adormecida*, da companhia Giramundo (MG), entre outros.

⁷ Podemos citar alguns trabalhos como exemplo, entre eles, *Coquetel Clown*, do grupo XPTO (SP), *Bichos do Brasil*, do grupo Pia Fraus (SP), *Nau, um poema cênico*, do grupo Filhos da Lua (PR), *Babel, Formas e Trans-Formações*, do Grupo Casulo (SP), e *Sangue Bom*, da companhia PeQuod (RJ).

como podem manifestar conflitos em forma de metáforas visuais. Veremos se é possível perceber fenômenos de animação teatral a partir da análise de elementos isolados ou se, somente através da análise dos elementos em conjunto, como fatores indissociáveis para a apreensão dessas percepções, é-nos possível identificar a natureza de suas existências ficcionais. De um modo mais amplo, em contraposição à ideia de que a interpretação do ator animador é projetada no objeto e mediada por ele, como ocorre mais frequentemente no entendimento do tradicional teatro de bonecos, pesquisaremos a ideia de que a interpretação do ator é reelaborada a partir de uma relação íntima com o objeto e seu entorno, que envolve aspectos físicos e psicológicos e que permite um diálogo do ator com o objeto e/ou espaço e também a estruturação de um novo corpo, dotado de específicos e próprios significantes, amalgamado pela simbiose do corpo do ator em relação com os demais elementos através da ação. Entendemos, na visão de um objeto como mediador entre ator e público, a aceção de que a interpretação do ator abriga-se no objeto como um ente deslocado de seu próprio corpo e que passa a representá-lo num "desdobramento projetivo" (BENSKY, 2000). Sob essa perspectiva, investigaremos e tentaremos elucidar se é, de fato, apenas através desse deslocamento que se manifesta a animação ou se a qualidade e a forma da relação estabelecida entre o ator, os objetos e o espaço podem determinar uma especificidade. Investigaremos também se o desenvolvimento sintagmático da ação do ator na narrativa poderá determinar funções cênicas aos demais elementos.

Assim, no decorrer deste trabalho, dividido em quatro capítulos, optamos por dedicar cada capítulo à análise de um espetáculo brasileiro contemporâneo, pertencente, mais precisamente, ao período compreendido entre os anos 2002 e 2010, com vistas a identificar neles essas variadas relações entre seus elementos, as quais constroem presenças identificáveis como sujeitos, e a latência de mutabilidade ou simultaneidade de funções dos componentes da cena, o que daria abertura à relativização de afirmações tais como a de que a imagem do ator animador, quando visível na cena, "deve ser uma imagem neutra, nunca a imagem do personagem propriamente" (AMARAL, 1997, p.22). Anne Ubersfeld (2010, p. 118) é quem nos apresenta a ideia de que o espaço teatral é ocupado por elementos concretos

(corpos dos atores, elementos do cenário e acessórios) e que "esses elementos merecem o nome de *objetos*", pois, para ela, as funções desses elementos, na cena, podem ser intercambiáveis.

Ao longo das análises, nosso desafio será o de investigar se existe uma presença desdobrada do ator que pode: reverberar em distintas funções exercidas simultaneamente; ocupar espaços imaginários sobrepostos; comportar-se ao mesmo tempo como dois corpos diferentes que coexistem, simulando duas autonomias alternadamente; ou, ainda constituir um sujeito múltiplo a partir da associação de elementos. Sob essa perspectiva, exercitaremos uma compreensão sobre o trabalho do ator contemporâneo distinta da concepção do trabalho do ator no teatro de bonecos tradicional.

Nessa reflexão esperamos alargar o entendimento sobre a animação teatral e as qualidades que a podem definir. Ao considerar a produção teatral brasileira ratificamos que a empreitada é uma tarefa vasta e complexa e por isso optamos em analisar apenas uma pequena mostra produzida na primeira década do ano dois mil, para abordar mais pontualmente determinadas poéticas que envolvem a animação. Esta pequena mostra é constituída por quatro espetáculos de reconhecido mérito pela crítica especializada, produzidos e encenados por companhias profissionais que circulam internacionalmente e que possuem mais de dez anos de existência. Os espetáculos analisados foram assistidos ao vivo e revistos em vídeo, tendo sido realizada, também, entrevistas com alguns de seus realizadores.

As companhias e os espetáculos selecionados foram: Grupo Sobrevento (São Paulo) e o espetáculo *Submundo* (2002); Cie. Dos à Deux (Rio de Janeiro) e o espetáculo *Fragmentos do desejo* (2009); Cia. PeQuod (Rio de Janeiro) e o espetáculo *A chegada de Lampião no inferno* (2009); Companhia Caixa do Elefante (Porto Alegre) e o espetáculo *A Tecelã* (2010). A escolha desses espetáculos também ocorreu devido a certas similaridades na construção das cenas, tais como a presença de atores visíveis que contracenam ou utilizam bonecos ou objetos animados; a significância atribuída ao espaço cênico e o modo especial com o qual os atores se relacionam com ele, construindo dramaturgia principalmente através de metáforas visuais e da fisicalidade.

Em nosso procedimento de análise, o que esboçaremos, a seguir, constitui-se um esforço para compreender os aspectos formais das obras estudadas bem como sua articulação nos discursos que propõem, capazes de provocar percepções plurais de presenças que envolvem o ator, o objeto e o espaço. Através dos aspectos elencados é que nortearemos a observação do manuseio dos elementos componentes da cena. De acordo com Pavis (2003, p.139),

Poderia se esperar que o espaço, a ação e o tempo sejam elementos mais tangíveis do espetáculo, mas a dificuldade consiste não em descrevê-los separadamente, mas em observar sua interação. Um não existe sem os dois outros, pois o espaço/tempo dramático, o trinômio espaço/tempo/ação, forma um só corpo atraindo para si, como que por imantação, o resto da representação. Ele se situa, além disso, na intersecção do mundo concreto da cena (como materialidade) e da ficção imaginada como mundo possível.

Por isso, com base nessa afirmação, analisaremos os elementos em interação, mesmo que vistos separadamente em algum momento.

Sobre a nomenclatura que adotaremos, gostaríamos de avisar de antemão que, quando tratarmos especificamente da utilização de recursos oriundos do teatro de animação para a constituição de presenças que atuem como sujeitos, optaremos pelo termo *objeto animado*, aplicando-o tanto para bonecos do tipo antropomorfo, mais ou menos esquematizados, construídos para a cena, quanto para objetos de uso cotidiano ou outro elemento qualquer que simule relativa autonomia volitiva. Optaremos, ainda, pelo termo *objeto animado* ao referirmo-nos aos materiais ou substâncias em seu estado primário, desde que perspectivados à representar, ou significar, por meio da interferência do ator, uma vontade própria. Os espetáculos com os quais dialogaremos apresentarão tanto bonecos quanto objetos e ou cenografias animadas. Também utilizaremos o termo *ator*, simplesmente *ator*, numa tentativa de evidenciar que o animador de bonecos e objetos pertence, antes de tudo, à uma

categoria profissional teatral que possui saberes consistentes e necessários à sua prática. Dessa forma, não excludente, consideraremos o ator animador como um ator que possui uma habilidade a mais, uma especificidade que o habilita a expandir o entendimento e a leitura sobre conceitos e ideias que serão projetados em outros corpos ficcionais, sejam eles, bonecos, objetos, espaços ou o próprio corpo do ator objetivado. Não nos eximiremos, no entanto, de também utilizar os termos *ator animador*, *bonequeiro* ou *manipulador*, quando acreditarmos que seja mais propício para a questão proposta, sem detrimento ao conceito.

Também é importante ressaltar aqui uma etapa imprescindível para o curso de nosso trabalho, realizada durante o período de pesquisa bibliográfica no *Institut International de la Marionnette* (IIM), localizado em Charleville-Mézières (França), entre dezembro de 2010 e janeiro de 2011. Por meio do apoio desse instituto, e do seu Programa de Residência Artística da *Villa d'Aubilly*, foi possível acessar seu banco de dados e biblioteca. Nesse mesmo período, como um modo de auxiliar o desenvolvimento das reflexões pertinentes à pesquisa, foram realizadas, em Paris, algumas entrevistas com consagrados artistas europeus, a saber, Dominique Houdart e Jeanne Heuclin, Claire Heggen, Alain Recoing, François Lazzaro e Jean-Pierre Lescot. Nas entrevistas, os artistas discorrem acerca dos elementos da linguagem da animação e como eles se desdobram nas produções contemporâneas, principalmente nas que fazem uso de novas tecnologias. A íntegra das entrevistas e sua tradução encontram-se em anexo.

Sabemos que esta pesquisa apresenta um claro desafio ao propor analisar práticas contemporâneas, entendidas enquanto conceito operacional como sendo práticas desenvolvidas no primeiro decênio do século XXI, uma vez que a análise de um passado tão próximo apresenta o risco de não oferecer um distanciamento devido para a observação. Também apresenta o risco, pelo viés da neutralidade científica, do envolvimento do pesquisador com seu campo de atuação. No entanto, devemos lembrar que a pesquisa realizada aborda a arte e a participação ativa do pesquisador dentro de uma das obras artísticas analisadas (no espetáculo *A Tecelã*, como diretor, dramaturgo e cenógrafo), pode conferir um olhar mais apurado sobre determinados processos que surgem na prática,

os quais, se não fosse experimentados, dificilmente fruiriam como conhecimento teórico.

Acreditamos que teoria e prática, assim como arte e ciência, não estão isoladas. No trabalho do pesquisador-artista deve existir o olhar auto-reflexivo que avaliza a utilização de um método em pesquisa qualitativa e participativa. Desta forma, o processo de análise requer tanto a compreensão prática e vivência do processo quanto o distanciamento necessário para uma observação crítica.

Com o desenvolvimento desta investigação, almejamos colaborar na compreensão das questões que envolvem a caracterização de procedimentos atoriais no teatro e, à luz dessas questões, verificar especificidades que diferenciem essa prática de uma prática tradicional, se houverem, bem como semelhanças entre ambas. Esperamos, portanto, que os riscos assumidos possam produzir discussões mais aprofundadas sobre o tema e que revertam como benefício tanto para a prática artística quanto para esta tese.

2 A DESINTEGRAÇÃO DO SUJEITO: GRUPO SOBREVENTO E O ESPETÁCULO *SUBMUNDO*

"No, la pintura no está hecha para decorar las habitaciones. Es un instrumento de guerra ofensivo y defensivo contra el enemigo."

(Pablo Picasso, sobre a *Guernica*)

Conta-se que, em 1940, numa Paris ocupada pelos nazistas, um oficial alemão, diante de uma fotografia reproduzindo o painel *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, perguntou ao célebre pintor se havia sido ele quem fizera aquilo. Ao que Picasso, então, respondera: "Não, foram vocês!". A ironia do pintor cubista, nessa anedota, reafirma a ideia de que a obra de arte é um testemunho de seu tempo. Autor e obra são perpassados por conteúdo histórico-social que deflagra uma expressão subjetiva. A percepção plena da obra de arte só ocorre quando esta se contextualiza. Mikel Dufrenne (1998, p.55) afirma que

O mundo sugerido pelo objeto estético é a irradiação de uma qualidade afetiva, a experiência urgente e precária na qual o homem descobre num instante o sentido de seu destino, quando ele está totalmente engajado nessa prova. O artista está sempre presente em sua obra e tanto mais presente, quanto mais discreto: nós reconhecemos melhor sua voz quando ela profere uma palavra que não é a sua. [...] O mundo que a obra significa tem, por certo, necessidade de uma consciência para aparecer como também requer a consciência do espectador para ser reativado.

Dufrenne também afirma que "toda obra é subjetiva para ser objetiva, visto ser esta sua maneira de ser veraz" (1998, p. 57). E ainda conclui dizendo que "o objeto estético só se realiza na percepção estética. [...] Se o objeto estético se separa do mundo é para reivindicar uma atenção exclusiva e porque leva

em si um mundo que é um sentido ou um possível do mundo real" (1998, p.245).

Se voltarmos nossa atenção para o teatro como expressão artística, podemos percebê-lo também como objeto de apreciação estética e como um procedimento filosófico para perscrutar a natureza do Ser e seu modo de estar no mundo. Ao acercarmo-nos ainda mais das formas teatrais que conjuram a presença de sujeitos ficcionais, entendidas como teatro de animação, notaremos que o potencial que esta arte oferece para estimular a imaginação criadora vai além do poder ilusional: ela possui um potencial capaz de atingir camadas cognitivas profundas e promover o pensamento mítico; provocar reflexão e desencadear processos investigativos pessoais sobre a própria existência. O pensamento mítico, segundo Ernest Cassirer (2004), é uma forma de organização da realidade na qual a consciência humana tenta elaborar as potências criadoras, atribuindo-lhes uma explicação suficiente para objetivá-las. Ele é um "momento necessário no processo de autodesdobramento do absoluto" e é também "uma etapa no desenvolvimento e autodesdobramento do espírito" (CASSIRER, 2004, p. 26). Para Cassirer, a investigação do mito e de suas fases necessárias de desenvolvimento é um modo de "decifrar a escritura secreta da natureza" (op.cit., p.26) e a percepção mítica se deriva dos fatores e regras gerais da formação de representações (op. cit.,p.32). Ao contrapor a ideia do processo mitológico visto do ponto de vista de uma teogonia, que se baseia na concepção de que a mitologia se pronuncia numa relação *real* da consciência humana com Deus, com o ponto de vista de uma antropogonia, na qual a unidade empírico-real da *natureza humana* é tomada como ponto de partida do processo mitológico, Cassirer conclui que

A "objetividade" do mito - assim como, do ponto de vista crítico, toda espécie de objetividade espiritual - não deve ser determinada materialmente (*dinglich*), mas sim funcionalmente [...] Ele é "objetivo" na medida em que também ele seja reconhecido como um dos fatores determinantes, por força dos quais a consciência se libera do aprisionamento passivo na impressão sensível e progride para a criação de um

"mundo" próprio, formado segundo um princípio espiritual. Se a questão for compreendida neste sentido, então desaparecerão as objeções quanto à sua significação e verdade que podem ser extraídas da "irrealidade" do mundo mítico. Claro: o mundo mítico é e permanece um mundo de "meras representações" - mas o mundo do conhecimento, quanto ao seu conteúdo, à sua mera *matéria*, também não é outra coisa. (CASSIRER, 2004, p.35)

Se na filosofia fenomenológica, e também na semiologia, através dos estudos do mito como linguagem, de Roland Barthes (1975), a mitologia constitui um campo para reflexão, na prática do teatro de animação não é diferente. Jean-Pierre Lescot⁸, encenador e formador francês, compartilha da ideia de que essa arte transita no universo mítico e no "espaço lírico" como um procedimento investigativo do mundo. Ele diz que

Nós não estamos mais dentro de uma linguagem habitual, estamos dentro da linguagem da interpretação de outro mundo [...]. O boneco tem laços fortes com o ser, então, nada mal em fazer também um percurso que não seja unicamente um percurso de resultados de técnicas e assim se lembrar de por que tal homem tem necessidade de fabricar imagens, de por que o homem tem necessidade de uma segunda linguagem que o coloque ao lado da linguagem usual, de por que esta linguagem que sai do ordinário. Por que essa necessidade de brincar com a elasticidade do tempo e do espaço para, em um dado momento, talvez conjurar um sofrimento, talvez afirmar uma esperança? É isso, é dar em permanência a clarividência e a ressonância ao mundo, ao seu mundo, ao seu próprio mundo, mas também ao mundo que nos cerca. [...] Quando fazemos teatro

⁸ Entrevista concedida para esta pesquisa em dezembro de 2010, em Charleville-Mézières, tradução nossa.

de bonecos estamos muito próximos do universo da poesia e, como na poesia, nós viemos à procura de toda a ressonância que podemos achar nessas imagens, nesses movimentos da morte, do amor, da luta para viver.

Claude Gaudin (2007, p.11, tradução nossa) também, ao pensar no teatro de animação como forma de conhecimento do mundo, relembra e analisa a famosa obra de Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, afirmando que a obra

não é apenas uma reflexão sobre estética teatral, mas uma reflexão filosófica sobre a natureza da representação [...] Este texto abriu a porta a questões mais vastas, uma vez que, atrás da figura simbólica do boneco, se apresenta a ideia de homem e a universalidade de sua humanidade.

A obra de Kleist foi inspiradora para as utopias surgidas sobre um novo ator, e a própria construção desse novo modelo de ator, como objeto de apreciação estética, parte dessa reflexão filosófica sobre a representação.

Para refletirmos sobre o modo como a obra teatral é elaborada em sua poética, com o fim da apreciação estética e do estímulo ao pensamento mítico, o que contribuirá para pensarmos nessas relações que são tramadas na constituição dos sujeitos em cena, iniciaremos por analisar o trabalho do Grupo Sobrevento, sediado em São Paulo.

O grupo foi criado em 1986 e possui um repertório de espetáculos, dedicando-se à pesquisa, teórica e prática, da animação de bonecos, formas e objetos. Desde sua fundação, realiza um trabalho estável e ininterrupto, viajando por diversos países. Os seus espetáculos são muito diferentes entre si, quer seja na temática, quer seja na forma, na técnica de animação empregada, no espaço a que se destina ou no público a que se dirige. O grupo tem recebido prêmios ou indicações para prêmios tais como o Prêmio Mambembe (Funarte/Ministério da Cultura), Prêmio Coca-Cola, Prêmio Shell, do APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) e Prêmio Maria Mazzetti (RioArte). Por duas vezes consecutivas, em 1994 e em 1995, recebeu do Ministério

da Cultura o Prêmio Estímulo, pelo conjunto dos seus trabalhos e pela sua contribuição ao panorama das artes e da cultura do país. Dirigido, ainda hoje, por Luiz André Cherubini e Sandra Vargas, com a presença constante de Miguel Vellinho, seus três fundadores, o grupo conta com a produção de Lucia Erceg e, no seu núcleo artístico, Anderson Gangla, Maurício Santana, Agnaldo Souza e Marcelo Amaral. O Grupo Sobrevento é reconhecido, nacional e internacionalmente, como um dos maiores especialistas brasileiros em teatro de animação e uma das principais companhias estáveis de teatro do Brasil.⁹

No espetáculo *Submundo*, do Grupo Sobrevento, criação que estreou em 2002,¹⁰ estão presentes as percepções e sentimentos dos artistas acerca da estrutura social e da marginalização, produzindo um discurso sobre a sociedade contemporânea e sobre o indivíduo. Deste modo, manifesta uma leitura de mundo e propõe ao espectador a reflexão através da apreciação estética. *Submundo* elabora um retrato cruel da sociedade contemporânea, nos apresentando a visão de uma maioria ignorada, que vive na miséria, na marginalidade, nos porões do mundo, vivendo "do jeito que pode, do jeito que dá", com pouco amparo e pouca perspectiva de ascender socialmente. Os personagens representam aqueles grupos sociais que ameaçam, sob algum aspecto, à "ordem e a limpeza" de um sistema que teme o diferente e vê no estranho uma ameaça. Temos, então, um espetáculo que, do ponto de vista crítico, manifesta a insatisfação com os mecanismos sociais estabelecidos, que não dão conta de extirpar os malefícios da desigualdade social nem de promulgar os benefícios que a aceitação das diferenças propicia. Ao contrário, perenizam e hierarquizam a discriminação apresentando modelos de comportamento pré-estabelecidos para garantir a ordem. Ao dar corpo a esta camada excluída, "ameaçadora", em cena, apresenta-se um discurso histórico e deliberadamente político, expondo, de modo metafórico, a exclusão e suas chagas, entre elas a desintegração do sujeito, do pária, de seus sonhos e

⁹ Informações retiradas do site do grupo.

Disponível em <http://www.sobrevento.com.br/historico.htm> (Acesso em 16/07/2013).

¹⁰ Em anexo consta a ficha técnica completa do espetáculo.

oportunidades, representados pela areia que escorre a todo o momento nas cenas apresentadas. Objetos e corpos humanos transformam-se em areia. Ao mesmo tempo, o espetáculo expõe clara e diretamente o assunto que quer discutir, ao pronunciar trechos de alguns textos selecionados.

Para gerar a apreciação estética do público, o espetáculo se apresenta organizado em *quadros*, imagens poéticas intercaladas com pequenos textos pronunciados pelos atores, induzindo diferentes afetos no observador. Seja pelo estranhamento de algumas imagens surrealistas, como um casal sem rosto que dança, seja pela eloquência do texto que reproduz o discurso pronunciado por Salvador Allende, em 11 de setembro de 1973¹¹, ou pelo texto que nos apresenta a ironia de Jonathan Swift em sua *modesta proposta*¹² para acabar com a pobreza, de 1729, pelos trechos de textos de Antônio Conselheiro e da

¹¹ "Compatriotas: Neste momento passam os aviões. Talvez esta seja a última oportunidade em que eu possa me dirigir a vocês. Minhas palavras não têm amargura, mas decepção, e elas serão o castigo moral para os que traíram o juramento que fizeram.

Diante da traição, só me cabe dizer aos trabalhadores: eu não vou renunciar. Colocado em uma passagem histórica, pagarei com a minha vida a lealdade do povo. E digo-lhes que tenho a certeza de que a semente que entregamos à consciência digna de milhares e milhares de cidadãos não poderá ser ceifada para sempre. Eles têm a força, poderão nos avassalar. Porém não se detêm os processos sociais nem com o crime, nem com a força. A História é nossa e é o povo quem a faz." (Trecho extraído do texto do espetáculo, cedido pela companhia. Texto completo em anexo)

¹² "É impossível ficar indiferentes, quando nós andamos pela cidade e vemos tantas pessoas morando nas ruas, mães carregando 4, 5, 6 filhos, que se vestem de trapos, que vivem de restos, que reviram o lixo para ver se conseguem alguma coisa para comer. Como não ficar indignados ou no mínimo constrangidos ao ver que tem tanta gente mendigando, se humilhando para sobreviver, apenas para sobreviver. Nós não estamos fazendo nada para evitar isto e, ainda assim, há quem se espante com o aumento da criminalidade e da mendicância. Como poderia ser de outra forma? E por que esta surpresa, se esta situação é fruto exatamente da nossa falta atitude, da nossa incapacidade de propor soluções tomar iniciativas sérias. A situação é insustentável e a tendência é piorar!" (Trecho extraído do texto do espetáculo, cedido pela companhia. Texto completo em anexo)

oração de São Pedro¹³, ou, ainda, pela paródia dos bonecos de mamulengo¹⁴, que subvertem a ordem, o espetáculo pretende instigar o espectador a contemplar, decifrar, contextualizar e evocar ideias, sentimentos e reflexões¹⁵. Com isso, ele pretende produzir o efeito atribuído por Mikel Dufrenne (1998, p.60) à obra de arte, a qual "[...] solicita o olhar que a converte em objeto estético". Pelo depoimento de Luz André Cherubini, fica evidente que a composição das cenas busca uma disposição significativa

¹³ "ANTÔNIO CONSELHEIRO: afincou a espada na pedra e os anjos se reuniram e cantaram um hino. Porque a terra é de todos. Porque a terra é de ninguém. Justiça que é imparcial, certa, sábia, cristalina, somente a justiça divina no dia do juízo. E há de chover grande chuva de estrelas e aí será o fim do mundo. Se apagarão as luzes. Deus disse no evangelho: Eu tenho rebanho que anda fora deste aprisco e é preciso que se reúnam porque há um só pastor e um só rebanho. [...] PADRE: Ouvistes o que foi dito: Olho por olho e dente por dente. Eu, porém, vos digo: Não resistais ao homem mau; antes, àquele que te fere na face direita, oferece-lhe também à esquerda e àquele que quer pleitear contigo, para tomar-te a túnica, deixa-lhe também a veste; e se alguém te obriga a andar uma milha, caminha com ele duas. Dá ao que te pede e não voltas às costas ao que te pede emprestado." (Trecho extraído do texto do espetáculo, cedido pela companhia. Texto completo em anexo)

¹⁴ "- Eu sou Benedito.

- E que é que tu quer?

- Seu Coronel, eu sei que o senhor é um homem muito poderoso, muito bom, muito genérico, carismático, pneumático, automotivo e acontece que minha mulher anda ultimamente meio grávida, num sabe, e eu aqui ando ultimamente meio desempregado...

- Chegou em boa hora. Acontece que um funcionário meu acabou de ter uns probleminhas aí, tá com a espinhela caída, acabou de ir pro hospital e eu tenho um trabalhinho muito bom pra você.

- É mesmo? Se não é pra enxugar gelo, encher saleiro pelos buraquinho, clarear urubu com água sanitária pra vender como galinha de granja e fazer campanha pro Paulo Maluf, pra mim qualquer trabalho tá prestando." (Trecho extraído do texto do espetáculo, cedido pela companhia. Texto completo em anexo)

¹⁵ Segundo Sandra Vargas, do grupo Sobrevento, o espetáculo, hoje, circula "sem palavras". Desde 2011, a partir da ida do grupo para o Irã, o texto foi suprimido, por achar que ele não estava mais em sintonia com o momento que o Brasil vivia. O texto, para ela, também era uma "colcha de retalhos sobre o terceiro mundo". (Depoimento oral concedido em 28/07/2013)

de seus elementos, articulando todo o conjunto sensível com a proposta dramatúrgica. Segundo Cherubini¹⁶,

Submundo é um espetáculo de teatro, que parte de diferentes aspectos do teatro de animação para a concepção de um espetáculo que propõe, e essa sim é a questão inicial do espetáculo, e sempre das nossas encenações, propõe uma forma particular de comunicação com o público, o encontro de uma certa qualidade, de um certo tipo de comunicação com o público. [...] O *Submundo* para nós era um espetáculo grande, um espetáculo para grandes públicos, um espetáculo destinado a adultos, e que queria tocar diferentes questões do terceiro mundo, do terceiro mundismo, digamos assim, o que é que caracteriza esse terceiro mundo.

A forma compositiva encontrada para o espetáculo cria tensões em sua dinâmica que deflagram sugestões de imagens.

¹⁶ Entrevista concedida para esta pesquisa em 2013. A entrevista completa encontra-se em anexo.

Figura 1: homem com rifle



Fonte: site da companhia

Numa das cenas, por exemplo, na qual um homem com o rosto coberto por um pano segura um rifle do qual escoa areia, o grupo propõe estabelecer uma cadeia de analogias e a buscar perceber o referente da imagem, com o intuito de encontrar um contexto no qual ela se insira e, simultaneamente, desvelar o seu sentido. As capacidades cognitivas do observador são estimuladas a investirem na imagem determinados sentimentos que são associados a um conteúdo cultural. A imagem, no entanto, é atualizada constantemente pelo observador na medida em que opera sua imaginação e gera novas afetividades, prolongando ou aprofundando a experiência estética. Dessa forma, congloba uma infinidade de leituras possíveis que lhe confere uma "abertura" (ECO, 2003).

Submundo utiliza a música executada ao vivo, com os músicos ao lado da cena, de forma discreta. Uma imensa estrutura, uma grade metálica, cria um segundo nível sobre o palco do teatro, um palco sobre o palco. Este palco, através das telas vazadas que o compõe, permite-nos olhar através dele, revelando, desta forma, seu interior e a movimentação sub-

reptícia dos atores, que se esforçam por locomover-se dentro daquele espaço exíguo e inóspito, devido à pequena altura oferecida pelo piso sobre suas cabeças.

Figura 2: vista da parte inferior da grade que serve como palco



Fonte: site da companhia

Esse locomover-se, quase arrastar-se, realizado sistemática e de forma aparente, determina uma convenção que faz com que os atores surjam visivelmente de alçapões, "brotando" do chão para, em seguida, nele regressarem. Com isso, a utilização de entradas de cena pelas laterais de palco (através das coxias) é abolida.

Em comparação com um espetáculo tradicional de teatro de bonecos de luva, podemos dizer que, neste, as entradas em cena "por baixo" sejam frequentes, embora o recurso dá-se ao fato da utilização de um anteparo (tapadeira) para ocultar o ator. Dessa forma, sustentando o boneco no ar e simulando um falso chão através do nivelamento da altura do boneco, o ator convencionou um enquadramento para o plano ficcional que será

visto pelo público¹⁷. No entanto, utilizar este sistema de entradas de cenas com atores de carne e osso torna mais complexo o aparato cênico. Recorrer a um sistema de sobrepalco "permeável", ou seja, que permita observar tanto os acontecimentos em seu interior como sobre ele, como no caso de *Submundo*, e que é determinante para a entrada dos atores, não é corriqueiro e apresenta uma série de dificuldades técnicas, exigindo todo um procedimento de movimentação cênica, uma vez que a própria movimentação se constitui como um evento explicitamente perceptível. Não podemos deixar de observar aí, no modo como a arquitetura das cenas vai se constituindo, um forte liame com o sistema utilizado, um dispositivo cenográfico que isola dois níveis de atuação. Se fôssemos comparar a ocupação do espaço, poderíamos dizer que tanto os bonecos de luvas tradicionais (também conhecidos como fantoches) quanto o espetáculo do Sobrevento trabalham com a distinção de dois níveis (planos) de atuação: a superfície e o interior. Tanto nos tradicionais bonecos de luva quando em *Submundo*, no nível da superfície, tudo fica evidentemente visível. No interior, entretanto, é que se encontra a maior diferença. Se, para as luvas, a presença do ator e a evidência de seu processo de manipulação não interferem na fábula, em *Submundo*, no nível inferior, o processo de construção da cena é perceptível à vista do público e a presença visível dos atores colabora com a construção imagética do observador. Existe ali a apresentação consciente de um processo no qual se nos apresentam contrastes significantes entre os corpos atuantes nos dois níveis: a superfície e o interior, o que está *acima* e o que está *abaixo*. Estes contrastes podem muito bem funcionar como uma alegoria a um sistema fechado que categoriza hierarquicamente o espaço e o isola em frações, pois a grade de ferro parece manter a segurança impenetrável da superfície tanto quanto a do interior do sobrepalco, posto que os alçapões mostrem que superfície e interior estejam ainda conectados através de uma passagem regrada. Com esta ligação temos uma ideia de permeabilidade entre os níveis, mesmo que seja diminuta a passagem que os une e que esta passagem, para ser utilizada, demande um esforço na

¹⁷ André-Charles Gervais (1947, p. 13) aponta o *cadre de scène* (enquadramento da cena) no *castelet* (palco de bonecos) tradicional, fixando, inclusive, suas dimensões mais utilizadas.

consecução do trânsito. A constante saída dos atores pelos alçapões nos faz imaginar homens que almejam respirar livremente à superfície, por exemplo. Nas entradas de cena não existe a intenção de iludir o público, tentando ocultar mecanismos ou os sistemas operacionais do dispositivo cênico. Tudo fica evidente, embora, pelo efeito luminotécnico, a percepção da movimentação no interior do sobrepalco fique um pouco esvaecida, borrada. As sombras produzidas pelas telas metálicas do chão do sobrepalco, nos corpos dos atores que transitam no nível inferior, criam texturas, sombreamentos, "sujeiras". Com isso, a utilização da luz em relação com a cenografia produz uma fala importante que contribui para a apreensão de significado do conjunto. A imagem desse *underground* sujo e desconfortável, como representação de um espaço habitado por homens, alude à própria concepção de que o homem que ali frequenta componha esta "sujeira". Zygmunt Bauman (1998, p.16) aponta, em nossa sociedade, a perseguição da ordem como uma de suas características e a recriminação da desordem como um modo de manter as coisas em estado previsível. A ordem relaciona-se com a pureza, com a limpeza, e a impureza, a desordem, faz par com a sujeira. Para Bauman, "expulsar os estranhos" e "conservar o ambiente compreensível e propício à ação sensata" são preocupações com a pureza e a limpeza. Ele diz que

[...] entre as numerosas corporificações da 'sujeira' capaz de minar padrões, um caso - sociologicamente falando - é de importância muito especial e, na verdade, única: a saber, aquele em que outros seres humanos que são concebidos como um obstáculo para a apropriada 'organização do ambiente'; em que, em outras palavras, é outra pessoa ou, mais especificamente, certa categoria de outra pessoa, que se torna 'sujeira' e é tratada como tal. (BAUMAN, 1998, p.17)

Bauman (1998, p.19) ainda reforça que a estabilidade é ameaçada quando algo diferente surge para questionar as razões e a arbitrariedade, dizendo que "o estranho despedaça a rocha sobre a qual repousa a segurança da vida diária". Para ele, portanto,

Não é de se surpreender que as pessoas do lugar, em toda parte e em todos os tempos, em seus frenéticos esforços de separar, confinar, exilar ou destruir os estranhos, comparassem os objetos de suas diligências aos animais nocivos e às bactérias. Não é de se surpreender, tampouco, que comparassem o significado de sua ação a rotinas higiênicas; combateram os 'estranhos', convencidos de que protegiam a saúde contra os portadores de doença.

André Luiz Cherubini, ator e diretor do Grupo Sobrevento, reforça que a questão das escolhas técnicas do espetáculo para a composição das cenas estiveram a serviço da ideia, do que o grupo queria dizer, do que o grupo achava importante comunicar ao público, principalmente sobre uma visão acerca do "terceiro mundo".

Nós queríamos realmente compor uma colcha de retalhos que fosse um painel do terceiro mundo, por diferentes aspectos, que seria a miséria, que seria a migração, que seria a fome, que seria o machismo, que seria a esperança, que seria o pó, que seriam muitos aspectos e elementos que acabaram entrando neste espetáculo.¹⁸

A respeito disso, pode-se também referenciar o diretor sueco Michael Meschke (1990), para o qual, no teatro de bonecos, a estética está em relação com a ética. Meschke associa as condições de produção da forma à estética, assim como o conteúdo à ética. Com isso, especifica que tanto a forma como o arranjo dizem muito do conteúdo, pois são sua imagem simbolizada, metaforizada. Entendemos que a articulação do conteúdo em imagens exige do encenador, do autor e do ator conhecimento das potencialidades simbólicas e metafóricas dos materiais, das formas, do espaço e do tempo e conhecimento sobre o modo como a justaposição dos elementos pode operar

¹⁸ Entrevista concedida para esta pesquisa, em 2013. Ver entrevista, na íntegra, no anexo.

no imaginário e gerar leitura de sentidos na recepção pelo espectador. O manuseio desses elementos é a própria estruturação dramática, na medida em que elabora um discurso que participa de todos os níveis de percepção durante o ato cênico. Didier Plassard aponta algumas questões importantes sobre a produção dramática do teatro de animação nos últimos anos. Entre elas, diz o estudioso que

A primeira característica do teatro de bonecos contemporâneo, se examinarmos sua história na segunda metade do século XX, é fazer com que coexistam vários modos de figuração da pessoa humana no mesmo espetáculo. Já o desenvolvimento da manipulação à vista, ligada à descoberta do *bunraku* pelos ocidentais, leva a uma instituição de uma dupla presença cênica que, justamente, realiza um movimento inverso ao movimento do teatro japonês [...] os bonequeiros que escolheram atuar à vista fora desse quadro tradicional assumem também o estatuto de atores, quer dizer, presenças concretas, ativas (e, no melhor dos casos, integradas à dramaturgia do espetáculo) ao lado da figura que eles animam. Doador de vida que não se deixa esquecer inteiramente, o manipulador acompanha o boneco no desenvolvimento da ação dramática da qual se torna, assim, segundo os casos, personagem, narrador ou testemunha. (PLASSARD, 2011, p.77)

Plassard se refere, assim, a absorção do "bonequeiro", visto como o tradicional ator oculto que opera os bonecos, dentro do universo ficcional, fazendo do teatro de bonecos contemporâneo um campo de tensões simultâneas entre diferentes planos de existência do ator.

Neste campo de tensões que *Submundo* apresenta, podemos perceber diferentes modos como os atores interpretam ao longo do espetáculo e variadas formas deles se relacionarem com os objetos de cena e com a plateia.

Algumas vezes, percebemos que a opção pela manifestação da presença dos atores parece se apegar ao

boneco como um modelo interpretativo, numa concepção craigniana, em que os atores são desprovidos de afetação. Percebemos traços de *marionetização* dos atores, alguns dos quais, inclusive, possuem lenços cobrindo seus rostos, como espécies de máscaras, provocando um estranhamento do corpo orgânico, apresentado de um modo despersonalizado, mas que persiste em sua condição humana pela natureza das ações que executa. O corpo parece buscar o aperfeiçoamento de uma síntese em sua movimentação, através de gestos precisos e econômicos.

Figura 3: casal com rosto coberto



Fonte: site da companhia

Segundo Plassard (1992, p. 27-28, tradução nossa), apesar da obra de Heinrich Von Kleist (1810) já fazer apologia aos "marionetes", foi preciso esperar até o fim do século XIX para ver o teatro de marionetes "investido de uma real carga

utópica, tornando-se para alguns, [...] modelo ou laboratório da cena"¹⁹. Assim, ele é redescoberto como possibilidade do novo e ganha força como gênero artístico. Plassard (op. cit., p. 29) comenta que André Antoine, criador do *Théâtre Libre*, já exigia de seus atores, de uma forma metafórica, algumas qualidades de "marionetes", mas que a proposição de uma verdadeira substituição do ator por uma efígie surge com Maurice Maeterlinck, em seu ensaio *Un théâtre d'androïdes* (1890), no qual difundia a ideia de um teatro que substituiria o ator humano por uma sombra, uma projeção de formas simbólicas ou um ser que teria ares de vida sem ter vida. Alfred Jarry, no entanto, é que apresenta atores convertidos em bonecos e autômatos grotescos, em *Ubu roi*, em 1896. Valmor Beltrame (2005, p. 55-78), ratifica que este modelo de atuação, do *ator marionetizado*, historicamente ganha força a partir dos últimos anos do século XIX e início do século XX, período no qual inspira outros artistas, tais como Edward Gordon Craig e Vsevolod Meyerhold, a utilizarem a marionete como referência para o comportamento do ator em cena. Para Beltrame, o ator marionetizado "ao esconder os traços de sua persona, em particular, revela o que há de comum em todos os seres humanos". Dessa forma, conclui o autor, que o modelo de ator marionetizado possui pontos em comum com o trabalho do ator animador, a saber, a economia de meios, a precisão de gestos e movimentos, o olhar como indicador da ação, o foco, a triangulação, a partitura de gestos e ações, o subtexto e a ideia de que o movimento do ator compõe frase.

O pesquisador Francisco J. Cornejo também partilha da ideia de que a modelização do ator do século XX inspirou-se no teatro de bonecos e afirma que

Algumas importantes correntes teatrais desenvolvidas ao longo do século XX são filhas, em grande parte, desta metafórica teoria do ator como marionete: desde o teatro biomecânico de Meyerhold ou as experiências de Oscar Schlemmer na

¹⁹ "Mais Il faut attendre la fin du XIXe siècle pour voir la marionnette investie d'une réelle charge utopique, devenant pour certains, [...] modèle ou laboratoire de la scène à venir."

Bauhaus e seu Ballet Triádico, até os próprios 'esperpentos' de Valle-Inclán são exemplos disso. (CORNEJO, 2009, p. 22, tradução nossa)²⁰

E o que percebemos, no espetáculo que o grupo Sobrevento nos apresenta, é que os corpos se manifestam marionetizados logo no início do espetáculo: um homem e uma mulher com os rostos cobertos pelos lenços. Os dois se aproximam, tocam-se e se relacionam. Em seguida, voltam a se separar, regressando para dentro da grade/palco. Esse corpo mascarado, marionetizado, apresenta algumas características muito próximas do trabalho exigido ao ator animador, no que concerne à economia de meios para expressão, síntese e precisão de movimentos para a representação.

Figura 4: casal com rosto vendado



Fonte: vídeo do espetáculo disponível em www.youtube.com

Jacques Copeau já havia observado as qualidades que a máscara desenvolvia no ator, na pedagogia que realizava com os alunos da Escola do *Vieux Colombier*, em Paris. Com o trabalho

²⁰ "Algunas importantes corrientes teatrales desarrolladas a lo largo del siglo XX son hijas, en buena medida, de esta metafórica teoría del actor como marioneta: desde el teatro biomecánico de Meyerhold, o las experiencias de Oscar Schlemmer en la Bauhaus y su Ballet triádico, hasta los propios 'esperpentos' de Valle-Inclán, son ejemplo de ello."

de máscaras (chamado por ele de máscara nobre), Copeau trazia ao ator uma nova percepção da expressão de seu corpo. Segundo Elizabeth Lopes (2011, p. 28-29),

Ao diminuir o potencial do rosto para se comunicar, o ator era levado a expressar com o corpo quase nu as emoções do rosto. Essa simples premissa deu nascimento à mímica moderna. Na sua quase nudez, na sua condição mascarada, os estudantes improvisavam ações simples – tais como um homem tentando espantar uma mosca ou uma mulher tentando estrangular uma cartomante.

Jacques Lecoq também sempre utilizou a "máscara neutra" em sua escola, como princípio formativo para a expressão do corpo do ator, acreditando que a máscara neutra é capaz de fazer aflorar novos recursos para a interpretação do corpo. (LECOQ, 2010)

Para Sears Eldredge (1996, p.49, tradução nossa), "o conceito de neutro é uma construção intelectual e imaginária" e também

A mente neutra não tem memória, conhecimento passado ou experiência. É uma *tabula rasa*, sem história pessoal ou coletiva. Ela experiencia cada coisa que vê com novos e inocentes olhos, sem antecipação, como se fosse pela primeira vez. (ELDREDGE, 1996, p.58, tradução nossa)

A autora, ao analisar a relação com a máscara neutra, enumera seis características para o corpo do ator harmonizar-se com ela. O corpo deve ser: simétrico, centrado, integrado, focado, energizado e relaxado num estado de atenção. Segundo ela, construir um corpo neutro implica em *ser* e não *em fazer*, o corpo construído deve ser econômico e coordenado, engajado em fazer-se presente, produzir presença (ELDREDGE, 1996, p. 53).

Para Jacques Copeau (apud SILVA, 2001, p.118) "a neutralidade é uma espécie de pureza, de integridade do indivíduo, um estado de calma, de naturalidade, de repouso". Charles Dullin também fornece algumas indicações, referindo-se aos efeitos que a máscara proporciona ao trabalho do ator. Para ele,

[...] estes exercícios levam a uma despersonalização forçada do ator, sim, já que ele vai desta vez compor em parte do exterior, como o dançarino que trabalha na frente de um grande espelho; seus movimentos não serão mais comandados por suas próprias sensações mas exigidos por esta "máscara" que substitui a personalidade dele pela sua (da máscara). É a arte da composição por excelência; o ator se tornará forçosamente mais objetivo, mais mestre da sua arte...Seus tiques, seus hábitos, suas manias que tinham um charme na vida cotidiana desaparecerão pouco a pouco e só reaparecerão como materiais de construção e não como construção em si. (DULLIN, 1946, p.125 apud SILVA, 2001, p.123)

Eldredge (1996, p. 50-51) concorda com essa asserção e reafirma que os exercícios de máscara neutra mostram como cada corpo absorve o conceito de neutro e provocam a percepção de idiossincrasias, revelando o que é universal.

De certa forma, a imagem das pessoas sem rosto, em *Submundo*, nos causa a impressão de estarmos diante de indivíduos despersonalizados, como acontece nas máscaras neutras, e que possuem a expressão facial inibida, apenas "parecendo" agir maquinalmente, pelo fato de produzirem movimentos precisos e econômicos, como se fossem programados. No entanto, essa situação nos remete à percepção de sujeitos-objetos, corpos artificializados que persistem em apresentar traços universais de humanidade. A proposição dessa imagem no espetáculo nos faz associar a ideia do indivíduo sem rosto à ideia de indigentes e desconhecidos e, com isso, cria um estranhamento permeado por certa agonia. Os rostos cobertos, bloqueando os sentidos dos atores, remete à um desconforto, um

sentimento de opressão ou restrição infligida aos personagens, os quais parecem lutar por sobreviver e se manterem afetivamente íntegros. Um tom macabro é acrescentado à cena ao surgir, projetada ao fundo, a imagem de plantas de pés, da qual se pode inferir a imagem de pessoas deitadas em nichos, como se estivessem num necrotério ou cemitério. Assim, percebemos que a potencialização da cena apresentada é realçada pelos recursos simbólicos levados a cabo, os quais provocam um tangenciamento do ficcional com a realidade, estimulando no espectador a projeção de imagens do inconsciente. Dentre esses recursos, temos o mascaramento dos atores, o que os despersonaliza parcialmente, ou a utilização do espaço - por meio da criação de três distintos planos que se interpenetram: interior ou fundo do sobrepalco, no nível do chão; superfície do sobrepalco, onde transitam os atores em pé; e imagem bidimensional projetada ao fundo.

Mas a estratégia utilizada para a interpretação dos atores não recai somente no mascaramento. Noutro momento do espetáculo, percebemos o ator visível, com o rosto descoberto, atuando como "testemunha", segundo a denominação de Plassard (2011), enquanto manipula uma galinha feita de papel pardo. E, em outros momentos, temos ainda o ator que representa um mamulengueiro, e que fala diretamente ao público; o ator oculto que manipula o boneco de mamulengo; o ator-personagem que contracena com o boneco. Enfim, as diferentes possibilidades de participação do ator em relação aos bonecos estão a serviço da expressão das ideias que o grau de participação e a interferência deles pode provocar.

Figura 5: cena de mamulengo



Fonte: vídeo do espetáculo disponível em www.youtube.com

Na retomada de formas populares como o mamulengo, expressão que guarda uma relação com a arte marginalizada e descentralizada, temos a evidência de um discurso que conclama o desejo do oprimido numa manifestação simbólica: o Coronel explora Benedito, trabalhador negro, e este revolta-se e se rebela contra tudo e contra todos. Ao fazer referência ao artista popular de mamulengo, numa apresentação de seus tradicionais personagens, vemos que o espetáculo também apela para a ironia, sem que torne a discussão superficializada pelo divertimento. Ao contrário, a subversão do boneco, trabalhador explorado, é capaz de incitar o desejo de justiça contra o rico fazendeiro. Nas aventuras de Benedito, esse não deixa por menos as maldades do Coronel, e, em revanche, vinga-se de seu atroz patrão e de todos os representantes do poder: da polícia, do juiz e do próprio diabo, socando-os num pilão e os transformando em farinha.

Figura 6: mamulengueiro em frente à empanada



Fonte: vídeo do espetáculo disponível em www.youtube.com

Mas, ao final da apresentação do mamulengo, o instante de divertimento propiciado pelos bonecos em seu espaço metaficcional, emoldurado pelo palquinho, é substituído pelo retorno ao plano ficcional do ator mamulengueiro, o qual, findo seu trabalho, recolhe seu chapéu para verificar seu soldo, que nada mais é do que areia. A metaficção apresentada pelos bonecos de mamulengo sugere que apenas a revolta contra o poder totalizante, a ação subversiva e a determinação contra a fixidez de um sistema hierarquizado sufocante sejam capazes de devolver a dignidade e a voz aos marginalizados. Mas o abrupto retorno à realidade do personagem mamulengueiro, representado pelo ator, mostra que tudo que ele recebe como pagamento é areia, sendo difícil de retê-la nas mãos. Percebemos então, como este trânsito operado entre os níveis ficcional e metaficcional é portador de sentido e pode perpassar a dramaturgia. O papel do ator oscila, atuando dentro de diferentes planos. Ora atuando como *persona*, concentrando em si o discurso, ora dotando o objeto animado com outra *persona* e mantendo o seu corpo oculto, o ator executa uma condução, na qual transfere para o plano metaficcional dos bonecos os desejos reprimidos de seu personagem mamulengueiro. Dessa forma, o personagem do ator concede ao personagem do boneco a tarefa de realizar em seu mundo aquilo que o mamulengueiro, representante do povo, não consegue concretizar: vencer a opressão e a situação de miséria.

No decorrer das cenas do espetáculo, depreendemos que alguns acontecimentos seguem um paradigma em suas sequências. Eles apresentam um caráter iterativo da ação pela

indicação de frequência e pela repetição dos símbolos utilizados. A areia, os rostos cobertos, as entradas por alçapões, a música com um tema reincidente que persiste, nos causam a impressão de uma narrativa que afirma: *isto se passa constantemente*.²¹ Sobre essa repetição de determinadas sequências de cena, que, mesmo diferentes, trazem a tona o elemento "areia" e a desintegração (literal) do ator, compartilhamos com o pensamento de Gérard Genette (GENETTE, 1995, p.114), o qual nos diz que "a 'repetição' é, na realidade, uma construção do espírito, que elimina de cada ocorrência tudo o que lhe pertence em específico, para só conservar aquilo que partilha com todas as outras da mesma classe, e que é uma abstração". O "idêntico" é, na verdade, apenas semelhante e considerado em sua semelhança.

Na segunda cena do espetáculo, o próprio processo de animação é o tema desenvolvido. O recurso da auto-referencialidade do objeto-personagem constitui-se poética metaficcional que serve para o desenvolvimento da cena. A auto-referencialidade constitui-se a voz articulada e o discurso da própria personagem. Inicialmente a cena apresenta o ator solitário, rosto descoberto, roto, pedindo esmolas, e percebemos de pronto que ele atua com uma expressão facial impassível, neutra, com gestos econômicos, desde sua entrada. Em seguida surge uma lata de lixo através de um alçapão. Ele a vasculha, retirando dela papéis, corda e pedras. Pouco a pouco, ele vai trabalhando esses materiais. A corda, amarrada em suas extremidades, transforma-se em um par de patas e os papéis, amassados e dobrados, transformam-se no corpo de uma galinha. A música que acompanhava a cena num tom dramático até então, modula-se e assume um caráter mais alegre. O boneco, a galinha, começa a movimentar-se, quase dançando. O ator a manipula praticamente sentado sobre seus calcanhares o tempo todo. No final da dança da galinha, num momento cômico que provoca risos na plateia: a galinha se espreme e se contorce, tentando colocar um ovo. Os movimentos de contração e contorção do boneco tornam-se expressivos ao extrapolarem o movimento real que uma galinha produziria.

²¹ Sobre *frequência narrativa e iteração*, ver GENETTE, 1995, p.113-127.

Figura 7: a galinha de papel



Fonte: site da companhia

O ator, ao utilizar as potencialidades expressivas do material (papel), comprimindo-o e expandindo-o, amplia a possibilidade de existência ficcional do boneco, tornando seus movimentos antinaturais risíveis. Finalmente, a galinha põe seu ovo e sai de cena. Novamente retorna a música dramática. O ator, então, pega o ovo e o quebra: de dentro dele, apenas areia escoa. O ator sai de cena pelo alçapão. Mais uma vez a areia parece se nos apresentar como símbolo da ilusão, da efemeridade, da incapacidade de construir algo sólido, pois se esvai, flui rapidamente, sendo difícil retê-la. Nessa cena, percebemos novamente o trânsito do ator, que se desloca do nível ficcional, em que ele atua, para o metaficcional, em que ele é uma testemunha que observa a atuação da galinha. Embora seu contato com o objeto animado seja perceptível, a dissociação de movimento na manipulação estende a percepção do espectador, ao provocar movimentos independizados nos dois corpos.

Se considerarmos que a ficção é composta pelo conflito do ator que cria seu personagem-objeto, a relação que este personagem-objeto estabelece com os espectadores (criando um novo conflito entre o objeto animado e o público) passa a ser metaficcional, uma vez que a mímese exposta é a representação de uma representação, ou seja, temos explicitada uma mímese

do processo. Com isso, o conflito é centrado nos paradoxos que esse processo apresenta. Enfatizamos a presença da *metalepse ontológica* (reflexiva)²², que faz dobrar os níveis narrativos uns sobre os outros, atenuando a distinção entre o mundo daquele que conta e o mundo que é contado. Dessa forma, a *metalepse* estabelece elos com a metaficção e o comentário metaficcional, aproximando-se da ilusão mimética e, concomitantemente, sublinhando o caráter “construído” do discurso teatral e refletindo sobre a representação e o seu tratamento cognitivo na dimensão cultural e artística.²³

O ator, ao manipular o boneco que construiu à vista do público, posta-se num nível diferente de enunciação, esgueirando-se num substrato do discurso do objeto-personagem, que pode ascender a um novo *status* narrativo. Poderíamos também nomear essa metanarrativa de metaficção em segundo nível, uma vez que cria esse efeito de deslocamento do ator-narrador-personagem em primeira pessoa (em torno do qual se centra a ação principal) imediatamente para a posição de narrador em terceira pessoa (que apenas orbita ao redor da ação principal).

A cena sustenta-se pelo seu próprio ato de criação. O ato de criar um personagem (a galinha de papel) é o centro do enredo e o combustível dramático é a incerteza do devir da matéria maleável, que poderá tornar-se qualquer coisa. Embora a cena não contenha texto falado pelo ator, os signos que se apresentam e sua inter-relação compõem um todo significativo, articulam uma ideia através da imagem. Entre o ator e o objeto, temos o contraste das diferentes escalas dos corpos e o contraste da forma viva imutável ao lado da mutabilidade expressiva do inanimado, convertido em objeto simulador de

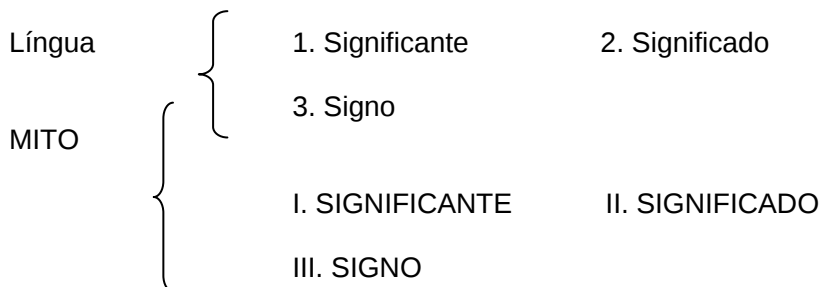
²² Lembramos que a *metalepse* é a transposição de um nível narrativo para outro nível narrativo, agindo como uma espécie de “curto circuito” na organização do discurso. Com isso, acentua o fato de que a narrativa ficcional compreende um mundo narrado ontologicamente dependente do ato de narração que o engendra (GENETTE, 1995, p.233)

²³ Isso justifica a exploração desse processo narrativo paradoxal como principal recurso na Pós-modernidade, pois reflete uma problemática de oposição entre realidade e ficção, tema central dos questionamentos sobre a legitimação dos saberes propostos por Jean-François Lyotard (1979).

vida. Para Roland Barthes (1975, p.133), essa unidade ou síntese significativa visual pode ser entendida como linguagem, discurso ou fala:

Os próprios objetos poderão transformar-se em fala se significarem alguma coisa. Esta maneira genérica de conceber a linguagem justifica-se, aliás, pela própria história das escritas: muito antes da invenção do nosso alfabeto, objetos como o kipu inca, ou desenhos como os pictogramas, eram falas normais.

Seguindo as deduções de Barthes, percebemos que o objeto manipulado transforma-se em signos traduzíveis em palavras-pensamento. Ao mudar levemente sua forma e seus movimentos, a matéria apresentada altera consigo a ideia a ela associada. As constantes mutações equivalem a uma linguagem articulada por uma forma especial de fala do objeto. O ator, com seus movimentos cuidadosos, anuncia o surgimento do objeto-personagem, dando a ele credibilidade e avalizando um contrato cênico que estabelece a natureza metamórfica do objeto. A *fala* composta pelo todo imagético (contendo todos os elementos presentes na cena) integra uma mensagem representada, a qual será decodificada pelo público. Mas não se trata de uma fala comum. Trata-se de uma *fala mítica*, pois se constrói a partir de uma cadeia semiológica que a antecede. Ou seja, o significante do mito é constituído por um signo que, por sua vez, é composto por um significante e um significado (BARTHES, 1975, p. 136-137). Barthes esquematiza a construção do mito da seguinte forma:



Conclui o autor que o mito pertence a um sistema semiológico ampliado: há um significante formado por um sistema prévio; há um significado e há uma presença do significado através do significante (BARTHES, 1975, p. 136). Assim, o sistema mítico emerge do sistema semiológico como linguagem, centrada na função poética²⁴. Gaston Bachelard (2003, p.11) afirma que "a imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significante" e que "a poesia põe a linguagem em estado de emergência". Essa "emergência poética da linguagem", elaborada por um sistema mítico, surge no teatro de animação como uma construção embasada num funcionamento interno que articula imagens poéticas, criadas pelo encontro da matéria com a linguagem.

Tomemos a cena do ator que constrói e manipula a galinha. No primeiro sistema, temos a *ação* do ator sobre o pedaço de papel como significante e temos a *galinha* como significado. O signo (ou sentido) resultante é a representação de uma galinha num pedaço de papel por meio da forma impressa e do movimento que executa o objeto animado.

Na ampliação da leitura desse sistema, o signo (sentido) converte-se em significante (ou forma) e soma-se ao significado (ou conceito), à presença percebida do ator como personagem, representando uma situação de pobreza na qual busca suprir

²⁴ Função poética: Para Roman Jakobson (2005), essa função da linguagem é caracterizada pela ênfase centrada na mensagem como tal e sobre os signos que a constituem. Dessa forma a mensagem é elaborada de modo inovador e imprevisto, realizando combinações sonoras ou rítmicas e jogos de imagem ou de ideias.

suas necessidades vasculhando o lixo. Resulta daí, nova significação: a representação do processo de representação da galinha como possibilidade de fuga do personagem de sua realidade, através da ilusão. Conclusivamente, na cena, a galinha põe um ovo que se desfaz, assim como a ilusão do personagem, que regressa a sua situação. Certamente, essa exemplificação não constitui uma leitura unívoca da significação, dada a natureza plurissignificativa da obra de arte, servindo apenas de ilustração do processo de elaboração do chamado sistema mítico.

Segundo Morgane Bourhis (1996, p. 4, tradução nossa),

De um lado, o boneco é um objeto construído pela matéria, ele é fabricado, *feito*. De outro lado, essa matéria produz sentido no interior da representação. Ele *faz* sentido: ele transporta uma *mensagem*, ele transporta uma *linguagem* através da matéria que o constitui. Essa *mensagem*, veiculada pelo boneco e seu manipulador, é endereçada ao receptor, ao espectador-receptor. O espectador capta então a mensagem não em sua forma bruta, mas através dos efeitos que ela produz. Nós chamaremos esses últimos de *efeitos de retórica*. nós os chamaremos efeitos de retórica porque eles se constituem como "desvio de linguagem". Introduzindo a noção de desvio de linguagem, eles permitem uma oscilação entre um sentido próprio e um sentido figurado dos objetos utilizados na representação. Entre o que é dado a *ver* (um boneco, um manequim, um objeto) e o que é dado a *pensar* (um homem, um cadáver, um deus,...) eles introduzem um desvio. O sentido figurado é *concreto*.²⁵

²⁵ "D'un côté, la marionnette est un objet construit par la matière, elle est fabriquée, faite. D'un autre côté, cette matière produit du sens à l'intérieur de la représentation. Elle fait sens: Elle transporte un langage à travers la matière qui la constitue. Ce message, véhiculé par la marionnette et son manipulateur, s'adresse au récepteur, au spectateur-récepteur. Le spectateur saisit alors le message non dans sa forme brute, mais par les effets qu'ils produit. Nous nommeront ces derniers,

Assim, conclui Bourhis, os efeitos de retórica são organizados em categorias e cada um deles constitui uma figura de retórica, estabelecendo uma ordem de relações e de transformações dos signos.

Todos esses signos apresentados articulam-se em dois eixos que comportam os elementos da representação, o eixo paradigmático (das substituições) e o eixo sintagmático (das combinações/transformações). Na poética teatral apresentada no exemplo que citamos, os signos (elementos da cadeia semiológica primeira) são selecionados e justapostos, criando *co-presenças* de elementos combinados diversos (ator, lata de lixo, papel, figurino, trilha sonora, luz, etc.) e projetados sobre o eixo sintagmático, que envolve a sequência das unidades da narrativa. Segundo Anne Ubersfeld (1991), a representação possui sua própria autonomia para completar tudo aquilo que não é dito pelo texto. Em contraponto, a autora afirma que o espetáculo teatral, mesmo sem palavras, é difícil de ser imaginado sem um texto. Para ela, mesmo o teatro de imagens possui um esquema, um esboço que o sustenta. De toda forma, completa Ubersfeld, o texto teatral não pode ser formulado sem a presença de uma teatralidade anterior, pois “não escrevemos para o teatro sem conhecer nada do teatro. Escrevemos para, com ou contra um código teatral pré-existente” (UBERSFELD, 1991, p. 13-14). Assim, a autora conclui que a representação, em seu sentido mais amplo, pré-existe ao texto, uma vez que, para escrevê-lo, todos os elementos teatrais são levados em consideração, ou seja, o canal previsto para a comunicação (o código teatral) funciona como uma matriz textual, um *geno-texto*. Ubersfeld (1991, p. 29) assevera que o conjunto significativo da representação teatral forma, em sua totalidade e metaforicamente, uma espécie de *texto*, e que os elementos da representação são passíveis de serem analisados através de seus eixos de substituição e contiguidade. Para a construção de

effets de rhétorique. Nous les appelons effets de rhétorique, car ils se constituent comme "écart de langage". Introduisant la notion d'écart de langage, ils permettent une oscillation entre un sens figuré des objets utilisés dans la représentation. Entre ce qui est donnée à voir (un pantin, un mannequin, un objet) et ce qui est donné à penser (un homme, un cadavre, un dieu, ...), ils introduisent un écart. Le sens figuré est concret."

uma poética teatral, portanto, projetam-se, sobre o eixo da contiguidade, elementos diversos pertencentes ao eixo das substituições. Esses elementos, tais como a iluminação, a cenografia, os figurinos, os atores, a música, etc., expressam-se através de códigos diversos e são selecionados segundo alguns critérios estéticos dos emissores das complexas mensagens teatrais. Salientamos que a palavra “mensagem”, aqui, expressa a cadeia de informações organizadas presentes no conjunto significante da representação.

A complexa mensagem teatral possui uma natureza aberta, pela gama de possibilidades combinatórias que pode gerar na recepção. A associação dos signos, previamente selecionados e justapostos pelos artistas, somente encontrará sua conclusão em sua última instância, o público. De sua parte, o cenógrafo produzirá um sistema de signos coerentes; o ator produzirá outros tantos signos; e o receptor, o público, coordenará e unificará essas informações policêntricas e incompletas que lhe são transmitidas. O signo teatral é produtor de estímulos e efeitos de reconhecimento e inteligência, da mesma forma que estimula reações afetivas e físicas, o que faz com que a atividade teatral, como constituinte de sistemas de signos, produza sentido na organização e inter-relacionamento desses sistemas (UBERSFELD, op. cit.).

Ubersfeld (1991, p. 22-3) assevera que,

Todo elemento de representação, mesmo muito breve, é a coincidência de uma multiplicidade de elementos significantes que utilizam diversos canais (visual, acústico) e que provém de diversas fontes (luz, espaço, cenografia, atores, música, etc.). Por outro lado, é muito difícil articular os signos: não existe em um signo não linguístico a dupla articulação, uma segundo a palavra, o morfema ou o lexema, a outra segundo as bases constitutivas que são os fonemas. [...] O signo teatral só adquire sentido em relação com outros signos.

Da mesma forma, Ubersfeld concorda com Barthes quando ele afirma que “nós recebemos ao mesmo tempo uma pluralidade de informações, uma verdadeira polifonia

informativa” (apud UBERSFELD, 1991, p.24-25). Essa “polifonia” é caracterizada pela multiplicidade de suportes, canais e códigos utilizados na representação teatral.

Em *Submundo*, essa multiplicidade de elementos significantes que dialogam é constante, seja na interpolação dos objetos como meio expressivo entre o ator e o público, seja na associação desses elementos com o ator para produzir novas falas. Podemos mesmo dizer que a “polifonia do discurso” inicia na concepção plástica do objeto animado e seu posicionamento no espaço, dentro de uma série de conexões semânticas. Sua natureza material é dúbia ao afirmar ser o que não é (na representação) e ao conter, em si, significações metafóricas na própria constituição de sua substância. Assim, um boneco feito de papel, como no caso da galinha, em função da substância, pode evocar a ideia de efemeridade e de fragilidade, ou, ainda, de um material descartado abundantemente e que pode ser reciclado. O ator, igualmente, ao lado do objeto, produz significados e complementa uma nova ideia, incluindo na lógica da materialidade substancial o organismo vivo, carnal. Enfim, a leitura de outras relações, tais como a de escalas diferentes entre o ator e o objeto animado, posicionamento em relação ao público, nível de atuação em relação ao solo, etc., acrescentam importantes componentes sócio-culturais para a elaboração dramática.

Em seguida à cena da galinha de papel, no curso do espetáculo, percebe-se novo fluxo de movimentação por baixo da grade metálica. Surge outro ator pelo alçapão, com um capote e o rosto coberto por um lenço nele amarrado. Da manga de seu capote começa a cair areia, ao mesmo tempo em que o ator vai retornando para dentro de outro alçapão, como se estivesse se desfazendo.

Figura 8: homem mascarado com capote



Fonte: vídeo do espetáculo disponível em www.youtube.com

No espetáculo, duas grandes metáforas, entre outras tantas, parecem sobressair-se: Na primeira, evidencia-se que as figuras que emergem, como o título da obra indica, residem no "submundo", vivem na marginalidade, na exclusão, rastejam e esforçam-se por sobreviver. Neste aspecto, ratificamos que o dispositivo cênico em relação com a ação do ator ressaltam as qualidades metafóricas que vão nutrindo a dramaturgia. Na segunda, a presença constante da areia sugere que tudo pode esvaír-se, nada se mantém. A inconstância, a efemeridade, a relação com o tempo passageiro que desintegra a permanência vão sendo reforçadas pela constatação de que nada fica a não ser a estrutura rígida do palco (ou do sistema) que, através de suas pequenas brechas (alçapões) lançam pequenas portas de esperança aos desafortunados que de forma insistente, tentam escapar de sua condição. O tema da descentralização, do discurso dos excluídos, da minoria, constitui nesta obra uma denúncia contra um sistema preparado para reter e inibir aqueles que não devem ter voz.

Temos também a metáfora da crise da noção do sujeito. Um sujeito que não se identifica como ser individual e chega ao ponto de não compreender quem ele é, qual seu papel na sociedade, de onde ele vem, para onde ele vai. Um sujeito que se desfaz tão fluidamente quanto o escorrer da areia. Bauman (1998) assinala que as perdas nas relações humanas estão inseridas no contexto espacial que cada um assume. Existe um aprisionamento caracterizado pela diluição da identidade e na falta de identificação com o outro, o que acaba por interferir nas relações interpessoais. Ainda segundo o autor, vivemos numa era que se caracteriza por evitar que padrões de condutas se congelem em rotinas e tradições. Assim como o líquido, a cultura

se torna incapaz de manter sua forma diante das novas mídias. Com isso, nossas referências, nossos estilos de vida e nossas crenças mudam antes de uma solidificação espacial.

A constante presença dos personagens sem rosto, que retornam insistentemente, nos faz pensar sobre a impossibilidade de reconhecimento do outro, da mesma forma que o rosto coberto oferece a este sujeito um empecilho à sua capacidade visual plena. Um indivíduo com os olhos vendados perde o poder de revidar o olhar, de provocar correspondências e produzir semelhanças. Essa imagem, do homem sem rosto, dialoga com a obra surrealista de René Magritte, em especial com os quadros os quais ele recobre os rostos humanos com bandagens, como acontece em *Os amantes* (1928). Dialoga também com a obra do artista californiano John Baldessari, um dos expoentes da arte conceitual contemporânea, na qual ele cobre os rostos presentes em suas fotos com adesivos. Temos então, além da percepção momentânea do espectador frente à obra apresentada, uma sobreposição de significados que se estendem e se dilatam no universo de outras obras. Essa tangência de universos evoca novas leituras sobre o que é apresentado. O discurso se nos apresenta polifonicamente, como uma simultaneidade de falas, ou, segundo Barthes, como uma intertextualidade²⁶. A dramaturgia do espetáculo ganha força ao fazer referência a outras imagens. O dramaturgo, ao trazer à tona esses elementos de referência, reaviva outras discussões sobre o material sensível. O conteúdo produzido se origina da imagem visual mesma e tem na composição da cena, do ponto de vista espacial, sua autonomia como significante.

²⁶ A intertextualidade é definida por Gérard Genette (1989, p. 10) como uma relação de copresença entre dois ou mais textos, com a presença efetiva de um texto em outro.

Figura 9: casal mascarado em *Submundo*



Fonte: site da companhia

Figura 10: *Os amantes*, René Magritte (1928)



Fonte: <http://images.search.yahoo.com>

Figura 11: obra de John Baldessari



Fonte: <http://images.search.yahoo.com>

O rosto recoberto aponta também para o mascaramento, atribuindo novas características ao ator, impregnando-o com novas simbologias. O corpo, com o rosto mascarado, ganha certa artificialidade sem perder seu caráter humano e o artifício, o artificial, é utilizado como um recurso na busca da transcendência da noção de realidade. Ou antes, uma face perversa da realidade é desvelada, evidenciada através da metáfora, expondo e amplificando a realidade através do ficcional. O artifício, então, apresenta uma face libertadora, pois desloca a percepção do real, partindo do estático para o possível. Lembramos que a artificialidade, como regente do corpo do ator e buscando resgatar uma teatralidade é uma aspiração que acompanha o curso da transição para o século XX. As contribuições dos experimentos de Alfred Jarry, que preferia esconder os atores em máscaras-caráter, de Fillippo Tommaso Marinetti, que desejava preservar apenas as mãos do corpo do ator, ou de Enrico Prampolini, que excluía os atores e queria apresentar uma síntese de elementos para despertar sensações, entre outros, colaboraram com a ideia da supressão do ator ou, ao menos, da prevalência expressiva dos objetos, e com a explosão da noção de personagem, bem como a fragmentação da noção de autor e a fragmentação do espaço (ASLAN, 1994, p. 123-130).

Doravante, para tratar do modo como o ator pode penetrar nos níveis ficcionais que o espetáculo propõe, utilizaremos uma descrição tipológica para tentar compreender as diferentes formas de sua atuação. Para tanto, lançaremos mão do estudo realizado por Gérard Genette (1995, p. 226-251), ao tratar dos diversos níveis narrativos na obra literária. Em nossa dissertação de mestrado, intitulada *A estética metaficcional no Teatro de Animação gaúcho contemporâneo* (2008), identificamos que uma analogia com os termos utilizados por Genette são úteis para analisar situações nas quais o ator transita entre diferentes camadas ficcionais na cena. Não podemos esquecer, entretanto, que a observação da cena deve ser sob o ponto de vista de que ela é uma linguagem própria e, portanto, a validade da analogia entre o ator animador e o narrador presente na obra literária é muito relativa.

Isto porque o teatro, enquanto forma pura, não possui narrador, salvo casos em que é introduzido um narrador artificial, tais como uma voz gravada ou narrada simultaneamente ao ato teatral ou quando um personagem assume o papel de narrador. A aplicação dessas técnicas, em última análise, aponta para um hibridismo do teatro com a literatura. Pode-se dizer que a relação entre o objeto animado e o ator animador é uma relação de hibridismo de funções. Existe uma subjetividade (ou simulacro), que é a personagem, formada por dois sujeitos (o objeto animado e o seu animador). Nesse sentido, a imagem da metonímia é bem apropriada. Mas falar do ator animador como um narrador tem validade muito específica para esta análise. (BALARDIM, 2008, p. 103)

Como já havíamos observado na terminologia adotada por Genette, o narrador pode ser classificado quanto ao nível narrativo em relação à diegese²⁷ e quanto à sua relação com a história que conta.

²⁷ Ficção narrada; mundo ficcional criado.

Quanto ao nível narrativo em relação à diegese, o narrador pode ser: 1) *Extradiegético*, quando quem conta a história está ausente dela, está “fora”, como no caso do autor que não está presente na história contada²⁸; 2) *Intradiegético*, quando quem conta a história está presente nela, está “dentro”²⁹.

Quanto à sua relação com a história que conta, o narrador pode ser: 1) *Heterodiegético*, quando está “fora”, não participa da história narrada; 2) *Homodiegético*, quando está “dentro” da história narrada, participando como personagem.

Genette, com esta classificação, apresenta sua tipologia através de quatro paradigmas: 1) Narrador *extradiegético-heterodiegético*; 2) Narrador *extradiegético-homodiegético*; 3) Narrador *intradiegético-heterodiegético*; 4) Narrador *intradiegético-homodiegético*³⁰. Além dessa tipologia, Genette (1995, p. 228) aponta também para a figura do *Duplo narrador*, que se apresenta ora homodiegético, ora heterodiegético, ou, ainda, oscila entre uma narrativa intradiegética e extradiegética, na mesma diegese.

No caso do ator animador, quanto a sua visibilidade, pode apresentar-se como: 1) *Ator oculto* (equivalente ao narrador extradiegético) – não pode ser visto pelo público, embora sejam percebidos os efeitos da animação; 2) *Ator visível* (equivalente ao narrador intradiegético) – além do objeto animado, podem ser vistos o ator e os mecanismos utilizados para a animação.

Quanto a sua participação dentro da história apresentada, o ator animador pode apresentar-se como: 1) *Ator neutro* (equivalente ao narrador heterodiegético) – não interfere nem participa da história apresentada; 2) *Ator participante*

²⁸ O autor executa o ato literário, levado a cabo num primeiro nível.

²⁹ Diz-se que a narrativa está num segundo nível, o autor é um “autor fictício” que narra, colocando-se no mesmo nível que o público.

³⁰ Como exemplificação, Genette apresenta: 1) Homero, narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente (Narrador *extradiegético-heterodiegético*); 2) Gil Blas, narrador do primeiro nível que conta sua própria história (Autodiegético; Narrador *extradiegético-homodiegético*); 3) Xerazade, narradora do segundo grau que conta histórias das quais está geralmente ausente (Narrador *intradiegético-heterodiegético*); 4) Ulisses nos cantos IX a XII, narrador do segundo grau que conta sua própria história (Narrador *intradiegético-homodiegético*).

(equivalente ao narrador homodiegético) – participa de alguma forma da história apresentada, interferindo.

Da mesma forma que a tipologia apresentada por Genette, também temos a situação intermitente (dupla narração), na qual o ator animador oscila entre a visibilidade e a invisibilidade e/ou entre a neutralidade e a participação.

Partindo das indicações de Anne Ubersfeld, que afirma que o espetáculo cênico possui uma tessitura de signos que se agrupam semelhantemente à escrita literária, e realizando um cruzamento com os conceitos apresentados na terminologia de Genette, a seguir enumeraremos algumas situações que podem ser verificadas com a presença do ator animador, considerando seu estatuto como uma espécie de função análoga ao narrador, no sentido de uma “entidade circunstante”, uma pessoa que está à volta e que descreve, corporal ou verbalmente, indicações para a representação, dinamizando os aspectos significativos do objeto animado. É importante observar os estudos de Carlos Reis, que assevera que “o narrador é, em última instância, uma invenção do autor; sendo assim, é um fato que o autor pode projetar sobre o narrador determinadas atitudes ideológicas, éticas, culturais, etc.” (REIS, 2003). Dessa forma, queremos evidenciar que o encenador ou o autor podem projetar signos sobre as opções de atuação pertinentes ao ator.

Submundo nos apresenta distintas situações em que se pode perceber diferentes *status* do ator. Distinguiremos os status conforme o nível em que o ator opera, sendo de primeiro nível o ficcional e de segundo nível o metaficcional.

Numa atuação em primeiro nível, podemos constatar:

1) O ator visível atuando mascarado (abertura e encerramento do espetáculo e entre quadros: casal, homem com capote, homem com bebê, cortador de coco, homem com rifle, homem com mala). Os corpos dos atores tentam conservar precisão e economia em seus movimentos, artificializados de tal modo que se assemelham à movimentos quase mecânicos.

Figura 12: homem com bebê que se desfaz em areia



Fonte: vídeo da companhia

Figura 13: homem com côco do qual sai areia



Fonte: vídeo da companhia

Figura 14: homem com mala da qual sai areia



Fonte: vídeo da companhia

2) O ator visível marionetizado atuando com o rosto neutro (mendigo e retirantes com malas). Os corpos dos atores ainda tentam conservar precisão e economia, embora já não acentuem tanto a mecanização dos movimentos.

Figura 15: o mendigo



Fonte: vídeo da companhia

Figura 16: os retirantes



Fonte: site da companhia

3) O ator visível atuando (mamulengueiro e seu auxiliar). Neste caso, temos uma atuação menos codificada, que apresenta o corpo do ator mais solto, sem parecer dar ênfase a aspectos mais formais na constituição de um corpo preciso. O ator dirige sua fala (verbal) diretamente ao público; dialoga com ele como um artista de rua, buscando cumplicidade.

Numa atuação em segundo nível, constatamos:

1) O ator visível e neutro, apresentando o objeto animado que atua (mendigo com galinha, retirantes com bonecos). Ator

animador intradieético-heterodieético. No caso do ator animador visível, existe uma enorme gama de possibilidades de atuação e de postura ao lado do objeto animado. Cada uma delas deve ir ao encontro das necessidades da encenação, da importância dessa informação dentro da mensagem final e da solução técnica de cada contexto. O fato é que a imagem do ator animador visível não passa despercebida para o público, por mais neutro que este se apresente. O produto final da imagem resultará sempre em um corpo vivo visível ao lado de um objeto manipulado, simulando a vida. Consoante Ana Maria Amaral (2002, p. 124-125):

No teatro de objetos, é importante a presença do ator. E, sendo visível, precisa ter essa presença bem definida. Numa cena com objetos o ator assume várias funções: é (quase sempre) simples manipulador; é auxiliar do objeto (por exemplo, quando sua mão lhe abre uma porta); e pode ser também um personagem que contracenar com o objeto.

O ator animador visível, quando neutro, esforça-se em dissimular sua presença. Nessa condição, todo o corpo do manipulador tenta “endereçar” a atenção do público para o objeto manipulado. O foco principal da atenção converge para o objeto. O controle corporal exigido do manipulador é alto nessa situação, pois geralmente ele objetiva ocultar seus movimentos de operação, a fim de provocar maior impressão sobre o objeto, o que enfatiza a percepção de que é o objeto que se movimenta por si. Numa perspectiva de neutralidade, percebemos aspectos relacionados à uma dissimulação do ator enquanto manifestação de sua presença, pois o que ele intenta, nessa situação, é conferir maior valor expressivo para o objeto. No entanto, não pode ser ignorado que sua presença, por mais discreta que seja, é percebida pelo público, e, em conjunto com o objeto manipulado, compõe outro signo, carregando a imagem percebida pelo espectador com outro significado. Essa mesma condição de manipulação visível e, de certa forma, simuladora de uma relativa “passividade” do ator, possui uma variedade de nuances, de acordo com o maior ou menor grau de neutralidade

interpretativa do manipulador, de acordo com seu domínio corporal e sua intencionalidade. Nessa situação, geralmente, não interessa ao ator aparecer na cena como personagem, apenas apresentá-la, dando voz aos objetos que manipula. Existem também casos em que a evidência do manipulador é ainda ressaltada de forma plástica, ou seja, na própria estrutura física do boneco, construída à imagem e semelhança de seu manipulador. Dessa forma, o boneco torna-se uma réplica do manipulador, o que desperta considerações mais imbricadas com a natureza do duplo.

Figura 17: retirantes manipulam boneco



Fonte: site da companhia

2) O ator oculto apresentando os bonecos (cena de mamulengo). Ator animador extradiegético-heterodiegético. Nessa situação, tradicional no teatro de animação, o ator animador se oculta por meio de algum anteparo e oculta também, ao máximo possível, os mecanismos utilizados para a manipulação. Dessa forma, o efeito de ilusão de autonomia do objeto-personagem busca atingir sua excelência. A intenção dessa estratégia é concentrar ao máximo a atenção do espectador sobre a imagem visível do boneco, para, através dela, criar a diegese. É interessante notar que, sendo a

manipulação latente no objeto-personagem (imbuído de movimento pelo ator), o conjunto de ambos, ator animador e objeto-personagem, constitui um par inseparável. Poderíamos dizer que, ao observar o objeto animado, temos a presença imanente do ator que o anima, ou seja, pela relação de causa e efeito, deduzimos metonimicamente a presença do ator, mesmo que este não esteja visivelmente presente nem interfira como personagem na cena: “A metonímia consiste no emprego de um vocábulo por outro, com o qual estabelece uma constante e lógica relação de contiguidade” (MOISÉS, 2002, p. 334). É essa proximidade entre a parte e o todo que os torna indissociáveis. Mas, tradicionalmente, o objeto-personagem não interage de forma “consciente” com seu ator animador.

Numa situação de atuação intermitente, temos:

1) O ator atuando em situação intermitente com o objeto, oscilando entre o primeiro e o segundo nível (retirante com lenço e pássaro e dançarina com lenços). Nesse caso, o ator animador assume função de atuação paralela em dois níveis diferentes, oscilando entre sua participação heterodiegética e homodiegética. Essa é uma situação muito recorrente no teatro de animação contemporâneo, como observamos nos exemplos apresentados na tese defendida por Felisberto Sabino da Costa (2000). Nessa situação, temos a oscilação da presença do ator animador entre um nível e outro, semelhante à situação de dupla narração apresentada por Genette. Geralmente, esse recurso é utilizado como elemento constituinte da própria dramaturgia. No caso de sua oscilação entre a heterodiegese e a homodiegese, o ator animador interpreta dois papéis: primeiro, o de ator heterodiegético (neutro) e, segundo, o de ator homodiegético (como personagem, interferindo nos acontecimentos).

Costa acredita que essa participação do ator animador amplie as possibilidades de significação cênica. Para ele:

De imediato, estabelecem-se dois planos de atuação que trabalham conjuntamente: a ausência-presença do ator-manipulador e a presença-ausência do objeto. Entre um e outro advêm possibilidades inúmeras de foco envolvendo o objeto e o ator. Este procedimento amplia os recursos da escritura e permite também que se explice o traço

épico dessa dramaturgia. O público conscientiza-se da realidade teatral pelo distanciamento decorrente da relação ator e objeto; procedimento que ressalta também o expediente poético como arquitetura dramática (COSTA, 2000, p.99).

Ainda nesse caso, o ator animador visível, alterna o endereçamento do foco de atenção do público entre o objeto-personagem e a sua presença como ator-personagem. Essa técnica caracteriza-se pela possibilidade de estabelecer um diálogo direto entre os personagens compostos pelo objeto e pelo ator. O ator, direcionando o olhar do público ora para o objeto, ora para si mesmo, durante o diálogo que executa, deverá, simultaneamente, manter ativos ambos desdobramentos de sua interpretação (o do seu personagem corporal e o do personagem composto pelo objeto). Isso pode permitir um verdadeiro “ping-pong” com o olhar do espectador. Conclui-se então, que a evidência do ator, e o modo como ele organiza a condução da atenção do público para a ficcionalização dessas presenças percebidas, possibilita novas estruturas narrativas que manifestam diferentes sujeitos da ação.

Figura 18: retirante com boneca que vira pássaro



Fonte: vídeo da companhia

Figura 19: dançarina anima lenços e contracena com eles



Fonte: vídeo da companhia

Figura 20: dança com os lenços



Fonte: vídeo da companhia

Assim, constatamos, no espetáculo *Submundo*, que a presença dos atores visíveis em cena é tão fundamental para a significação quanto todos os outros elementos utilizados. Na maioria das cenas, a interpretação do ator não é somente transferida, ou "delegada", aos objetos. É associada a eles para compor presenças e evocar ideias num sistema semiológico ampliado, no qual percebemos uma atuação "relacional" com o objeto e o espaço. Os arranjos elaborados contiguamente entre os elementos de cena propiciam desvios na leitura de sentidos, possibilitando que esses elementos flexibilizem-se na função que exercem. A cenografia pode indicar a presença de um "sistema social" auto-organizável, materializado num dispositivo que se

vale da interação com os atores para preencher sua significância, de tal forma a assumir um relativo grau de autonomia para a manutenção de um *status quo*, o que equivaleria a atribuir-lhe um papel ativo na ação, como sujeito. Os objetos ou materiais de cena também podem transformar-se em personagens, como acontece com o papel que se converte em galinha e com o lenço que vira um pássaro, bem como os atores podem aproximar-se de objetos, na medida em que vão sendo destituídos de traços de personalidade. Esse deslocamento de funções aponta para uma estrutura cênica que opera uma dramaturgia com ênfase na significância visual e também possibilita ao ator transitar por níveis de atuação ficcional diversos, como fica evidente na cena da apresentação de mamulengo, no qual o ator desloca o eixo da atenção sobre si para o eixo da atenção sobre o boneco de mamulengo, ou quando os atores representando retirantes centram o foco de atenção da plateia na boneca animada por eles, fazendo que os personagens representados pelos atores sejam substituídos por uma presença neutra, mas significativa dentro de um sistema amplo.

3 VIDA ATRAVÉS DA RECUPERAÇÃO DA MEMÓRIA: CIA. PEQUOD E A CHEGADA DE LAMPIÃO NO INFERNO

*"Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir."*³¹

(M. Proust, *Du côté de chez Swann*)

Figura 21: Lampião no inferno



Fonte: www.focoincena.com.br / Fotógrafo: Guto Muniz

³¹ "Mas, quando nada mais subsiste de um distante passado, após a morte dos seres, após a destruição das coisas, sós, mais frágeis, porém mais perenes, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o odor e o gosto das coisas permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, em meio às ruínas de gotículas quase impalpáveis, o imenso edifício da memória." (tradução nossa)

Na interação entre o ator vivo e o objeto inanimado, no teatro de bonecos tradicional, mais relacionado à forma homogênea, "um teatro não contaminado por outros meios de expressão" (JURKOWSKY, 2008, p. 83, tradução nossa)³², no qual a apresentação da diegese centra-se na ação dentro de um espaço visível no entorno do objeto, cabe ao ator, oculto, inocular nesse objeto os "privilégios" que o tornarão ficcionalmente o sujeito dos acontecimentos. Quando vemos a história de um naufrago e suas peripécias numa ilha, como ocorre em *O velho lobo do mar*, espetáculo da companhia Trip Teatro de Animação que utiliza bonecos de luva³³, ou quando vemos a cena de mamulengo em *Submundo*, por exemplo, a produção de uma presença na cena encontra-se centrada no que é visto pelo público, que não inclui o corpo do ator.

Figura 22: *O velho lobo do mar*



Fonte: <http://tripteatro.blogspot.com.br>

O encontro entre o ator e objeto possui a pretensão de criar um jogo no qual a anulação de um dentro do campo visível do espectador reforce a atenção sobre o outro. Pode acontecer, nesse caso, que o ator venha a tornar-se um "ruído", quando ocorrem vazamentos indesejados, ou ainda, pode esse ruído assumir significância dentro de uma dramaturgia auto-reflexiva, se a ênfase metateatral recair sobre o ator como produtor da

³² Embora essa expressão possa ter um sentido pejorativo, ao aludir à existência de uma "pureza" ou "degradação" da arte teatral dos bonecos, não é esse nosso intuito e sim, apenas tentar balizar características ligadas às diferentes concepções na poética dessa arte.

³³ Nesse espetáculo temos o manipulador oculto atrás do palco no qual, acima, vemos o desenrolar da história. O espetáculo é um solo do ator William Sieverdt e a companhia é de Rio do Sul (SC).

ação do boneco, como ocorre em casos nos quais os bonecos reconhecem, de alguma forma, a presença de uma força oculta que os move, no sentido literal.

Nessa interação entre ator e objeto animado parece existir um princípio de incompletude: o objeto, para expressar o *ânima*, necessita do ator na mesma medida em que o ator necessita desse objeto para elaborar, *com ele*, uma imaginação de vida. Pode existir um coeficiente de incerteza na definição de responsabilidades desta relação, pois se é o ator quem movimenta o objeto, são os recursos intrínsecos à construção do objeto que irão determinar os movimentos a serem realizados mecanicamente. Sob este aspecto, tanto o construtor do objeto como o ator que o utilizará possui sua parcela de responsabilidade na animação. Embora o fenômeno da animação frequentemente inicie com a construção do objeto destinado à cena, quando houver construção, a ênfase deste esforço ainda recairá sobre o ator que, em última instância, fornecerá a energia de seu corpo para valorizar a expressão do objeto, ou, ainda, concorrerá para a consecução do sentido do conjunto acoplado atribuindo movimento e fala ao objeto.

O duo ator e objeto animado é um sistema que se auto-organiza através de uma quantidade de interações e interferências entre suas unidades, acrescida de alguns fenômenos que ocorrem de modo aleatório e incerto. Tanto a substância e a forma da matéria quanto indeterminações por parte do ator podem produzir esses fenômenos. O sistema possui relativa autonomia e individualidade, tanto no todo quanto nas partes que o compõe, as quais, justapostas, estabelecem um sistema de trocas entre si e também com o exterior, com o meio circundante e com os elementos que o compõem. Portanto, podemos dizer que o sistema oriundo da conjunção do ator com o objeto animado é um sistema complexo, no sentido atribuído por Edgar Morin à complexidade. Para o filósofo francês,

[...] a complexidade é um tecido (*complexus*: o que é tecido em conjunto) de constituintes heterógenos inseparavelmente associados: coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. [...] A complexidade tem sempre contato com o acaso. Assim, a complexidade coincide com uma parte de incerteza, quer mantendo-se

nos limites do nosso entendimento quer inscrita nos fenômenos. Mas a complexidade não se reduz à incerteza, *é a incerteza no seio de sistemas ricamente organizados*. Ela relaciona sistemas semialeatórios cuja ordem é inseparável dos acasos que lhes dizem respeito. A complexidade está, portanto ligada a certa mistura de ordem e de desordem. (MORIN, 1990, p. 20)

Num outro caso que pode ocorrer em espetáculos teatrais, quando ator e objeto participam visivelmente da mesma cena, a imagem promovida é acrescida da explicitação do corpo do ator, e a ideia depreendida passa justamente através da percepção da presença simultânea deste duo. Notemos que tal situação nos apresenta particularidades distintas do exemplo que tomamos acima, pois a percepção de um novo elemento acrescenta novo conteúdo ao conjunto e re-significação aos demais elementos, atualizando suas inter-relações.

Mas, ainda pensando em situações em que ocorra a interferência do ator sobre o objeto com a finalidade de projetar nele a aparência de autonomia, mantemos uma organização que parte do pressuposto que, mesmo indissociáveis, podemos perceber as unidades que compõe o todo. Embora ator e objeto sejam duas divergências, uma vez que nos apresentam duas formas distintas de existência, é preciso considerar certa ambiguidade no produto oriundo de sua relação, pois neste diálogo ficcional entre o universo físico do inanimado e o universo biológico dos seres vivos, temos um alargamento de conceitos que fazem com que os territórios se sobreponham, transcendendo seus contornos. Nosso cérebro, por sua vez, ao observar o fenômeno, irá operar sobre o incerto e o vago que a síntese da relação entre ator e objeto animado irá promover. Morin esclarece um pouco sobre o processo, ao ponderar que

A parte da realidade escondida pelo objeto reenvia para o sujeito, a parte da realidade escondida pelo sujeito reenvia para o objeto. Mais ainda: só existe objeto em relação a um sujeito (que observa, isola, define, pensa) e só há um sujeito em relação a um meio objetivo (que lhe permite reconhecer-se,

definir-se, pensar-se, etc., mas também existir). O objeto e o sujeito, abandonados cada um a eles próprios, são conceitos insuficientes. (MORIN, 1990, p. 61)

Se tomarmos essas considerações *ipsis litteris*, podemos refletir que o objeto "esconde" uma realidade, dissimulando-a. Ou seja, na movimentação perceptível do objeto estão contidos traços do sujeito. O objeto teatral remete, invariavelmente, ao homem, seja porque alguém o construiu; seja porque alguém definiu sua posição em cena; seja porque alguém o movimenta; seja porque alguém fala por ele. Mas se pensarmos que o ator, ao reforçar a presença do objeto como produtor de discurso, dissimula sua realidade como parcela fundamental do mecanismo produtor, podemos ser induzidos a crer que ele de fato delega algo ao objeto.

Embora, nesses casos, privar da cena um ou outro de seus elementos antagonistas constituintes seria destituir a própria cena de sua significação, existe, no arranjo formal desses elementos, particularidades que influenciam na composição do sujeito ficcional e na manifestação da ideia que eles podem propor. Assim, em contraponto à situação mencionada no exemplo de espetáculo de bonecos de luva apresentado pela companhia Trip Teatro de Animação, ou do grupo Sobrevento, temos o caso de *A chegada de Lampião no inferno*, da companhia PeQuod, no qual a presença perceptível dos atores compõe níveis de significação imprescindíveis para a dramaturgia proposta, arquitetada sobre a tríade Virgulino (o Lampião), Virgílio (personagem que conduz Dante ao inferno) e Vitalino (ceramista popular pernambucano). O jogo cênico enreda-se e se sustenta no emaranhado de conflitos que são tecidos a partir dessas três histórias.

A Cia PeQuod Teatro de Animação, sediada no Rio de Janeiro, surgiu em 1999, resultante de uma oficina realizada por Miguel Vellinho. Hoje é nacionalmente conhecida e percorre circuitos de festivais por todo o Brasil. Em suas montagens, que constituem um repertório de oito espetáculos, segundo a definição do próprio grupo, "a inquietação artística de sua equipe de profissionais congrega coragem, ousadia e um esmerado detalhamento artístico que entrelaça tradição e cultura pop contemporânea". Em seus espetáculos, a PeQuod não se

contenta com uma definição homogênea de seu fazer e procura extrapolar esses limites, aproximando o teatro de outras manifestações artísticas, como a dança, a literatura, os quadrinhos, o cinema e a fotografia, sem jamais perder o caráter artesanal da confecção dos bonecos, figurinos e cenários. Entre os prêmios recebidos pela companhia constam: Prêmio Maria Clara Machado 2003, Prêmio Shell 2005, 05 Prêmios Zilka Salaberry de Teatro Infantil 2011 (Melhor Espetáculo, Melhor Direção, Melhor Cenografia, Melhor Iluminação e Prêmio Especial, além de inúmeras outras indicações. Com o espetáculo *A Chegada de Lampião no Inferno*, montagem de 2009, o grupo obteve ótimas críticas e duas indicações ao Prêmio Shell de Teatro de 2009: Melhor Cenografia e Melhor Iluminação. Em 2011, os cenários, adereços e figurinos desse espetáculo integraram a representação brasileira na Quadrienal de Cenografia de Praga.³⁴

No início do espetáculo, vemos um atelier de barro com artesões trabalhando. Sons ritmados produzidos pelos trabalhadores. Ao fundo, um som de rádio. Pouco a pouco, todos os sons se fundem e surge um baião feito ao vivo, através da manipulação do barro, ao mesmo tempo em que uma trilha orquestrada é acrescentada. Da fornalha, localizada ao centro, no fundo do palco, uma luz vermelha emerge ao abrir da porta, de onde são retirados os bonecos de Lampião e seu bando, os quais são dispostos sobre a bancada na qual trabalhavam os operários. Uma mudança de luz opera para a transição do foco dos espectadores, que passa do cenário do atelier que ocupava o palco todo, para um espaço reduzido, no qual os bonecos permanecem imóveis, como ícones. A mudança de luz, portanto, serve para *fechar o plano*, dar um *zoom in*, ampliando a dimensão da reduzida escala dos bonecos, ao mesmo tempo em que marca a mudança do espaço e do tempo narrativo. Temos, então, uma ambiência de escuridão, onde surgem lanternas que simulam faróis. Uma locução (*off*) introduz o novo clima: "Angico. Sergipe. Vinte e oito de julho de 1938 [...]". *Blackout*. As luzes dos faróis transformam-se em tiroteio. Ao abrir a luz, os atores estão manipulando os bonecos sobre o balcão. Essa breve descrição da introdução do espetáculo aponta para um processo

³⁴ Informações retiradas do site <http://www.pequod.com.br>. Acesso em 18/07/2013.

recorrente na companhia PeQuod: a utilização da referência cinematográfica para a composição e articulação visual das cenas, para a *edição* das imagens.

Figura 23: início do espetáculo, uma grande olaria



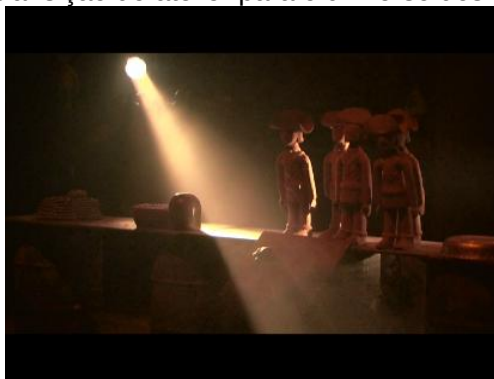
Fonte: <http://pq11.com.br>

Figura 24: a fornalha no atelier



Fonte: vídeo da companhia

Figura 25: transição do atelier para o universo dos cangaceiros



Fonte: vídeo da companhia

Figura 26: representação de holofotes



Fonte: vídeo da companhia

Figura 27: bonecos-soldados após o tiroteio



Fonte: vídeo da companhia

Figura 28: família trabalhando

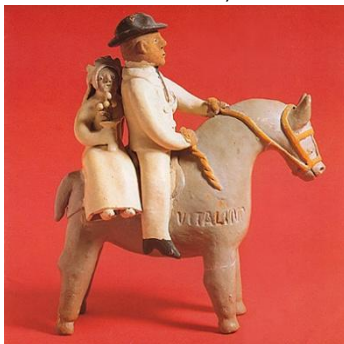


Fonte: vídeo da companhia

Figura 29: Lampião no forró



Fonte: vídeo da companhia

Figura 30: *Casal de noivos*, de Mestre Vitalino

Fonte: <http://artepopulardobrasil.blogspot.com>

Na construção dos bonecos do espetáculo existe uma forte referência às esculturas de Mestre Vitalino. Dentro dos focos recortado de luz, percebemos os bonecos que são operados por trios de atores, que funcionam como um coro que os acompanham. A voz dos personagens é feita pelos atores, ao vivo, resumindo-se a alguns sons e onomatopeias.

Nesse espetáculo, para apresentar de forma original a história de cordel homônima, a encenação fez uso de variados recursos, mesclando atores, bonecos, uma cenografia "cinética", efeitos de luz e uma construção narrativa que executa saltos temporais e espaciais. Todos esses recursos, orquestrados, produzem conflitos de variadas ordens, sendo que, na

visualidade é onde eles se manifestam com maior eloquência. Dentre os recursos visuais, a presença dos atores que se deslocam pelo espaço, manipulando bonecos, cenários, adereços, mesclando-se com máscaras e objetos para produzir o efeito da animação e, ainda, atuando como personagens, é o mais notável.

O espetáculo é ambientado numa olaria, atelier do ceramista Mestre Vitalino, artista e ícone popular de Pernambuco. Nessa olaria, com sucessivas transformações do espaço, vai sendo apresentada a história de Virgulino Ferreira, o Lampião (1898-1938), cangaceiro brasileiro que até os 21 anos de idade trabalhava como artesão e que, após a morte de seu pai, tornou-se um criminoso. O espetáculo retrata a cultura e o folclore do povo nordestino com uma linguagem muito particular da companhia PeQuod. Miguel Vellinho, diretor da companhia, declara:

Há anos me cobrava por um espetáculo com uma cara brasileira, por um colorido mais próximo da nossa realidade e por uma estética com elementos mais familiares à nossa cultura. Nessa busca, deparei com as possibilidades cênicas e dramatúrgicas de Lampião, rei do cangaço, eternizado pela admiração de uns, pelo medo de outros, pelos livros de história, cordéis, tradição oral, fotografia, cultura de massa e arte popular. Assim como existem muitos brasis, há muitos lampiões. E o lampião que nos interessou foi aquele de barro, feito pelas mãos do Mestre Vitalino. Diante disso, nossa jornada de redescoberta do Brasil nos levou ao Alto do Moura, em Caruaru, interior de Pernambuco, lugar onde o admirável ceramista viveu e desenvolveu sua arte. Encontramos naquelas terras nosso lampião, o de barro, artesanal e expressivo como nossos bonecos. E nos fornos dos seguidores de Vitalino identificamos o inferno adequado à nossa narrativa. Um inferno paralelo ao que Dante Alighieri descreveu em A divina comédia, mas de raízes pernambucanas. Se o homem vem do barro e ao barro retorna,

em A chegada de Lampião no inferno também é assim.³⁵

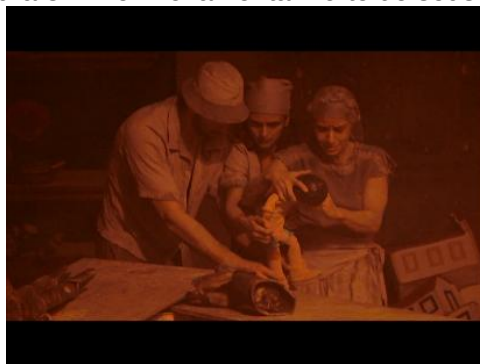
Os atores, no espetáculo, visíveis ao lado de objetos animados, agem como dêiticos, indicando o lugar da metaficção: no momento em que direcionam seus olhares para os objetos agem como sinalizadores da ação que será realizada naquele nível. Mas, também, em outros casos, a própria ação do ator sobre o objeto compõe significação. Ou seja, poderemos identificar dois modos de localização de sujeitos: no primeiro, teremos uma simultaneidade de presenças, ator e boneco, que opera por associação - embora nesse caso a ênfase recaia sobre o boneco, o ator também é partícipe visível; no segundo, teremos a síntese do sujeito de um modo mais implícito, forjada pela interação do ator com o espaço para constituir uma presença atuante. Acreditamos, portanto, que o lugar do sujeito que se apresenta, nesse segundo caso, não esteja alternadamente *entre* o ator e o elementos que opera. O lugar do sujeito está em ambos, que constituem um conjunto uno e complexo. Nessa relação de presenças existe uma unidade ao mesmo tempo em que esta unidade é composta por diferentes componentes. Uma confluência de forças que cria um conjunto operante coerente, com intenção e objetivos, e que produz uma cena capaz de gerar apreciação do instante poético de natureza estética. Essa contemplação, pelo público, de um "instante poético" (BACHELARD, 2003), não faz desaparecer os atores, mas, em alguns casos, amaina a percepção de sua presença em detrimento ao evento que está sendo indicado metaficcionalmente.

A chegada de Lampião no inferno é estruturado com uma sincronia muito grande entre os atores que operam harmonicamente os bonecos e simulam autonomias nestes. Quando manuseiam os bonecos, os atores são percebidos sem, no entanto, interferirem na condição ficcional a qual os bonecos nos convidam a participar. Embora não interfiram na diegese que eles apresentam, não deixam de significar num plano espetacular

³⁵ Depoimento de Miguel Vellinho retirado do site <http://pq11.com.br/exposicoes-brasileiras/mostra-nacional/memoria/a-chegada-de-lampiao-no-inferno/> (Acesso em 19/07/2013)

mais amplo. Os bonecos são investidos com carga dramática em seu mundo de "faz de conta" no decurso do que nos mostram. Eles propõem-nos a aceitar que a ficção possa tanger a realidade. Sabemos, por meio de nossa razão (*logos*), que quando o boneco sofre pela morte de seus pais, como ocorre na em uma das cenas, na qual a pequena casa é incendiada, seu sofrimento é representação. O ator representa o sofrimento através do boneco. E, mesmo assim, parece ser possível permitirmo-nos seduzir pela possibilidade de o boneco sofrer em realidade (*pathos*). Ao mesmo tempo em que vemos o boneco chorar a morte de sua família, vemos, também, o ator que o manipula interpretar com seu rosto, mais sutilmente, os sentimentos do personagem que ele anima. Vemos um duplo, uma unidade desdobrada, como num jogo de espelhos. Quando conseguimos experimentar uma sensação prazerosa produzida pela ficção, acatamos a convenção estabelecida no jogo teatral. E é esse jogo que nos conduz à apreciação do maravilhoso, ou, do estético.

Figura 31: menino lamenta morte de seus pais



Fonte: vídeo da companhia

Para ascender ao maravilhoso, é necessário permitir o acesso através da via não-racional. Eugene Burger (1995, p. 23-24, tradução nossa), um dos mais prestigiados mágicos contemporâneos, afirma que

Pelo fato de a magia nos colocar face a face com as coisas que são impossíveis, ela nos atrai para uma sensibilidade que atinge outra

dimensão de consciência para além da caracterizada através do pensamento racional.³⁶

Burger acredita que o pensamento mágico está associado ao pensamento mítico, como forma de construção de realidade, e que essa construção, como processo cognitivo, é acessada naturalmente pelo ser humano. Ele conclui essa ideia dizendo que

Através dos séculos, esta dimensão não-racional tem sido caracterizada por uma variedade de palavras, incluindo *espanto*, *encantamento* e *admiração*. Estas são, evidentemente, palavras inadequadas. A triste tragédia dessas palavras é que, através do uso excessivo e errado, temos reduzido-as a meras sombras de si mesmas. No entanto, estas são palavras estranhas e poderosas. Se pensarmos sobre elas, elas também são palavras inquietantes porque vêm até nós, não apenas como um convite, mas também como um desafio. "O homem que perdeu seu poder de admiração", escreveu o cientista Albert Einstein, "é um homem morto". Talvez as coisas mais próximas da magia, neste sentido, são os sonhos e os contos de fadas. Muitas vezes me pergunto se uma das experiências que deram origem à ideia de magia, ou que certamente reforçou a noção de magia, uma vez que apareceu, não foi o sonho de nossos antepassados. Se quisermos experimentar em primeira mão um reino mágico, precisamos apenas ir para a cama à noite e dormir e sonhar.³⁷

³⁶ "Because magic brings us face to face with things that are impossible, it draws us toward a sensitivity to another dimension of consciousness from that characterized by rational thought."

³⁷ "Through the centuries, this nonrational dimension has been characterized by a variety of words including enchantment, astonishment and wonder. These are, of course, inadequate words. The sad tragedy of these words is that, through overuse and wrong use, we

O que observa-se na declaração de Burger é também a noção de que o ser humano pode destacar-se dos outros seres pelo seu dom representativo. Através de analogismos, é capaz de evocar uma imagem da sua memória, de seu sonho, por meio de outra coisa diferente da primeira e que a represente. Essa representação torna-se símbolo, pois é uma determinação arbitrária de correspondência. O símbolo é aquilo que foi determinado representar e, ao mesmo tempo, aquilo que é por si mesmo. André Virel reforça essa ideia:

De fato, é necessário precisar que nada é simbólico em si, mas o é justamente pelo pensamento, o qual possui como característica essencial a função simbólica, esta possibilidade de carregar uma entidade do mundo exterior ou mesmo do mundo do pensamento, uma entidade concreta ou abstrata, com valores exteriores a essa entidade. [...] Ser simbólico não é apenas ser o duplo em si, é ser a si e outra coisa ao mesmo tempo. O pensamento simbólico não é somente um simples reflexo, um duplo do mundo exterior: ele é o reflexo do mundo e um mundo autônomo ao mesmo tempo (VIREL, 1965, p. 18, tradução nossa).

Os recursos do teatro de animação são, por excelência, simbólicos. O objeto manipulado torna-se símbolo, pois a manipulação visa imbuir o objeto de propriedades que ele não possui. Certamente o objeto pode possuir intrinsecamente

have reduced them to mere shadows of themselves. Yet these are strange and powerful words. If we think about them, they are also unsettling words because they come to us not only as an invitation but also as a challenge. 'The man who has lost his power of wonder', wrote the scientist Albert Einstein, 'is a dead man'. Perhaps the nearest things to magic, in this sense, are dreams and fairy tales. I have often wondered whether one of the experiences that gave birth to the idea of magic, or that surely reinforced the notion of magic once it appeared, was the dreaming of our ancestors. If we wish to experience firsthand a truly magical realm, we need only go to bed at night and sleep and dream."

propriedades simbólicas, ao ser elaborado ou selecionado para fins teatrais. No entanto, ele passa a representar algo além da representação estática quando imbuído da dinâmica através da manipulação. Quando movido significativamente para tal fim, o objeto representa a vida ativa sob alguns de seus aspectos (através do movimento) concomitantemente à percepção do objeto inanimado que de fato é. Mas por que utilizar o símbolo? Por que representar simbolicamente? Pelo simples fato de que o símbolo é capaz de expressar grandezas que não podem ser expressas de outra forma. Aquilo que não pode ser mesurado por qualquer um de nossos sentidos, aquilo que não pode ser pensado ou definido, pode ser representado. A representação não possibilita a apreensão total da grandeza, mas possibilita identificar e criar conceitos, tornando-a cognoscível. A representação de grandezas que não podem ser apreendidas totalmente permite compartilhar o mundo através da expressão e da manifestação, lavrando um código para uma comunicação. As forças invisíveis da natureza, os sentimentos, as ideias podem tornar-se perceptíveis e compartilháveis dentro de um grupo. Por meio da representação antropomórfica podemos redimensionar o homem em seu contexto espaço temporal, enviando para o espectador a possibilidade de ver-se refletido nesse espelho representativo, ou seja, o espectador assume uma posição distanciada que lhe possibilita ao mesmo tempo identificar-se com o objeto representado e manter sua individualidade.

O teatro de animação, como representação, é uma forma de organização de realidade, pois é comunicação com sentido. É um sistema organizado e, na sua prática, vão se construindo uma série de diretrizes para a manipulação de objetos, quando essa manipulação envolver o contato direto e a movimentação significativa. Por meio dessas diretrizes, que arbitram escolhas quanto aos modos de interpretação do ator em relação a esses objetos e quanto à seleção de alguns cuidados com o seu manuseio, uma poética vai sendo construída. Essas diretrizes também atuam como procedimentos que evidenciam determinado caráter ao objeto. Quer dizer que, para representar uma presença humana num objeto, como no caso dos bonecos de *Lampião*, existe certa similitude da forma plástica, do movimento e sincronia deste com a fala, ou ao menos, a associação de uma fala/pensamento ao seu respectivo personagem. Essa ideia é compartilhada por Steve Tillis que

atribui três sistemas de signos como sendo inerentes ao boneco teatral: o sistema de forma, de movimento e de fala. Quanto ao movimento, Tillis considera também a existência de um tipo extrínseco ao boneco, provocado por efeitos de luz e cenografia, o qual denomina *movimento implícito* (TILLIS apud PIRAGIBE, 2011, p.84).

Esses atributos no objeto, forma, movimento e fala, são os que nos remetem a um constructo mental, o referente, que irá aludir a uma ideia, ao referido, no caso, à ideia de homem. Tenhamos claro que, para que isso ocorra, um última instância, é o trabalho do ator que deverá apresentar competência. A comunicação, nesse caso, se estabelece no momento em que o público presencia a animação e decifra as informações constantes em tudo que é percebido. As informações, decodificadas, catalisarão a imaginação, ecoarão e produzirão sentimentos.

Maryse Badiou (BADIOU, 1988, p.108, tradução nossa), ao analisar a manipulação de objetos, observa que as técnicas empregadas podem ser traduzidas simbolicamente como o meio para apreender o espaço e o tempo. O indivíduo, impregnado pelo desejo de criar um espaço interior com o qual possa se fundir, incorpora-se fisicamente ao objeto a fim de animá-lo e potencializá-lo:

A espécie humana é movida por uma necessidade biológica de integração espaço-temporal que se completa misturando nela a sua capacidade de imaginar, de sonhar e de criar símbolos, tomando sempre como ponto de referência o corpo humano. [...] Desde o começo de sua vida, o indivíduo trata de imaginar o seu corpo dentro do espaço e de realizar o seu esquema corporal tentando estabelecer uma relação de condicionamento do interior para o exterior, de dentro para fora.

Tal necessidade humana de integração espaço temporal está situada no nível biológico, a partir dos corpos em situação, e no nível da faculdade própria do ser humano de criar símbolos. Dessa forma, Badiou divide as técnicas em duas categorias. De um lado, estão aquelas em que há o contato físico com o

manipulador, ocorrendo um processo profundo de penetração no objeto. Nessa forma de animação, existe uma percepção do espaço-tempo através da habitação do objeto – como nos casos das técnicas que utilizam luvas, máscaras, fantasias, etc. De outro lado, existem as técnicas que impulsionam o homem a expandir-se e conquistar o território exterior. Nessas técnicas, por sua vez, já existe o desejo de dominação do objeto alheio ao próprio corpo, ainda com sua função de integração espaço temporal – como nos casos das técnicas que utilizam varas, fios e *tringles*³⁸ para a movimentação dos objetos. Assim, Badiou acrescenta que “a marionete e as sombras são os meios privilegiados que permitem ao homem habitar o espaço e dominar o tempo de maneira não parcial e sim global e sintética” (BADIOU, 1988, p.108, tradução nossa). O que depreendemos dessas considerações é que, em *Lampião*, percebemos modos simbólicos do ator habitar o espaço e o tempo e, para isso, sua presença em cena é distinta segundo sua relação com os objetos animados e a perspectiva de funções que o conjunto operante manifesta. Se, ao lado dos bonecos manipulados o ator investe na consagração do espaço e do tempo habitado pelo boneco - de tal forma a emoldurar o acontecimento ou servir de indicativo para o centro da ação, já quando o ator se encontra envolto com o espaço significante, numa congruência de vontades que podem ser inferidas como capacidade auto-organizativa ou relativa consciência, o que percebemos é a integração plena do corpo do ator com o espaço circundante.

Lampião apresenta uma cenografia composta por um conjunto de materialidades em cena que se articulam para representar outras realidades. Por ser, em grande parte, passível de transformações por meio da interferência dos atores, fato que propicia a configuração de novos sentidos ao espaço, o termo *dispositivo cênico* parece muito mais propício do que *cenografia*, uma vez que o primeiro termo encerra uma compreensão dinâmica do espaço através da ideia de que deva existir um "acionamento" por parte de uma força motriz. Esse *dispositivo* assume funções concretas não pelo que é em si, mas pelo resultado de sua movimentação através dos atores e pelo

³⁸ Literalmente significa hastes. Espécie de vara metálica fixada na cabeça do boneco, utilizada para guiá-lo. Muito utilizada pelos *pupazzi* tradicionais italianos.

aparato funcional no qual são constantemente transformados. Os elementos utilizados, tonéis e pranchas, isoladamente ou justapostos em imobilidade, possuem solidez. No entanto, em seu conjunto, possuem potencial maleabilidade, apresentando a possibilidade de serem componíveis e criar novas formas. Assim, funcionando como peças, propiciam um jogo de encaixe e desencaixe para os atores brincar. São as modificações decorrentes dessa brincadeira que recriam a todo o momento o espaço, imprimindo nele ritmos variados. A ação de desconstrução e construção das formas faz surgir em maior evidência o ator que as move, mas não um ator que reivindica para si o centro das atenções. Nesse âmbito, o corpo humano se equipara aos demais objetos e porta-se fisicamente como mais um componente mecânico da engrenagem. No entanto, nem por isso, perde seu valor como unidade biológica. Podemos dizer que esse caráter dúbio no corpo do ator provoca desvios na interpretação de sua presença como sujeito, uma vez em que representa apenas uma parcela de um todo maior. Num plano metafórico, temos a presença de um espaço que se engendra a si próprio e que manipula seus constituintes a fim de perpetrar a si mesmo. Tal como uma consciência coletiva tomada como um ente capaz de forjar-se a si mesma e metamorfosear-se camaleonicamente segundo os fragmentos de memórias que a constituem.

Figura 32: sequência de transformação do espaço



Fonte: vídeo da companhia

Figura 33: sequência de transformação do espaço



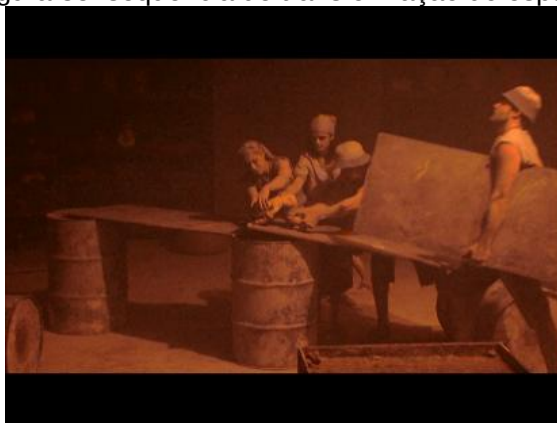
Fonte: vídeo da companhia

Figura 34: sequência de transformação do espaço



Fonte: vídeo da companhia

Figura 35: sequência de transformação do espaço



Fonte: vídeo da companhia

Figura 36: instante de imobilidade na sequência de transformação do espaço



Fonte: vídeo da companhia

Alternando, assim, o movimento conduzido dos elementos para criar os variados espaços com a imobilidade desses elementos durante um certo período, para assimilação da imagem provocada e decorrer da ação dos bonecos-personagens, as cenas seguem sucessivamente seu curso e instauram uma dupla percepção do ator nesse espaço: ora incorporado como mais um elemento no contexto do ambiente, ora como manifestação de um duplo do boneco ou como uma

força irreversivelmente a ele conectada. O processo de transformação do espaço, tanto quanto o processo da animação dos bonecos é enfatizado esteticamente e, ao ser evidenciado, colabora para a criação do dramático. O espaço dramático dos acontecimentos utiliza o espaço cênico para se concretizar. O espaço cenográfico valoriza o drama³⁹, na medida em que ele é entendido como manifestação física de conflitos, espaços de tensões. No espetáculo, o dispositivo cênico não é apenas ornamental, é um instrumento útil, eficaz e funcional. O dispositivo cênico transforma-se em passarelas, obstáculos e metapalcos para a evolução dos bonecos e dos atores. Ele não cumpre somente uma função ilustrativa ou figurativa, nem é naturalista. Os atores são, de fato, os responsáveis pela construção dos lugares e esses momentos de ação processual são partes importantes das cenas, pois colaboram para redimensionar os processos cognitivos do público. O espaço evoca ambiguidades semânticas mediante sua constante desordem e reorganização. Da sugestão abstrata da forma passa ao efetivamente funcional e chega a protagonizar em alguns momentos, como acontece na transição do mundo dos vivos para o mundo dos mortos, após o assassinato de Lampião: a sequência de transformação espacial, na qual o imenso atelier se desmancha e origina painéis com as imagens do inferno é uma animação não por simular uma representação da forma humana, mas por simular uma presença invisível que determina o destino, a própria presença da morte. O palco é subjetivado quando a sugestão de atmosferas, através das luzes e da escuridão, substitui as impressões de realidade concreta. Temos, então, uma escritura no espaço que vai além da significação do palpável, apelando, também, para o sensível na própria imaterialidade da cena.

Em situação semelhante, no qual o processo de transformação do espaço é enfatizado, Mário Piragibe comenta sobre a ação visível dos atores sobre o dispositivo cênico no espetáculo *Sangue bom* (1999), também da Cia. PeQuod. Ele diz que

³⁹ Note-se que não nos referimos ao drama como gênero literário ou teatral. Aqui a palavra assume o caráter de ação.

[...] as caixas manuseadas pelo elenco, e que servem de apoio de manipulação aos bonecos apresentam-se como palcos móveis que solicitam ao olhar do público a precedência hierárquica sobre o outro palco, transformando-o parcialmente em suporte de palcos, mas em cujo espaço desenrola-se uma ação que postula para si certa independência em relação ao que poderia ser considerada a ação principal da peça, desempenhada pelas ações dos bonecos. A outra ação, dos atores-manipuladores, é menos aparente, quase sub-reptícia, mas ainda assim propositadamente visível, e trata simultaneamente do ato de “fazer” a peça – pela forma como a ação da manipulação dos bonecos e do transporte das caixas é inteiramente evidente aos espectadores – e de uma ação relativamente independente àquela trama considerada central, inserindo assim a ação dos atores a um contexto que não se relaciona obrigatoriamente com a trama principal.⁴⁰

A declaração de Piragibe serve também para a proposição de *Lampião*, pois constatamos que o contexto amplo da cena, entendido como um primeiro nível ficcional, não atue internamente no segundo plano ficcional, ou metaficcional, embora esses espaços sejam permeáveis e dialoguem dentro da construção imagética na recepção. Carlos Alberto Nunes, cenógrafo da companhia, comenta sobre o percurso do grupo na exploração do espaço, apontando que, se no espetáculo *Sangue bom* o movimento do dispositivo cênico seguia trajetórias horizontais, através dos deslocamentos das caixas sobre o palco, já no espetáculo *Peer Gynt* (2006) a busca da trajetória do

⁴⁰ PIRAGIBE, Mário. *Palcos sobre palcos sobre palcos: o animador aparente e a justaposição de espaços e linhas narrativas no teatro (de bonecos) contemporâneo*. Comunicação apresentada no Encontro do Grupo de Trabalho ABRACE Territórios e Fronteiras, realizado na ECA-USP, em novembro de 2006. Disponível em www.pequod.com.br (acesso em 01/09/2012)

dispositivo verticalizou-se e, em *Lampião*, são as diagonais que irão ser perseguidas.⁴¹

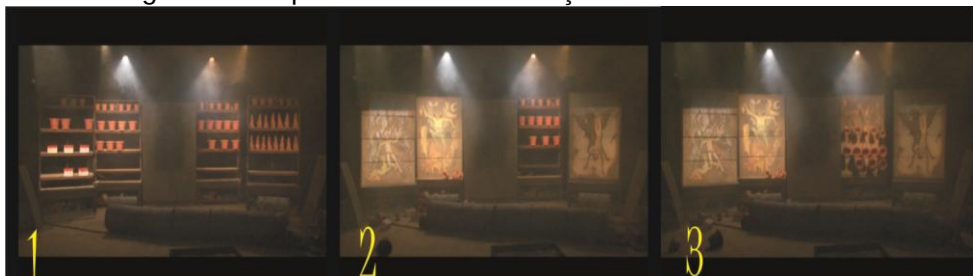
Para a construção do espaço dramático, em *Lampião*, os atores estabilizam e depois desestabilizam o espaço físico, criando uma relação contraditória entre o corpo vivo - que atenua sua presença para dar ênfase aos elementos inanimados - e os próprios elementos inanimados (tonéis e pranchas de madeira) que compõem a cenografia em constante movimento. Corpo do ator e elementos inanimados manipulados se tornam um conjunto uno, indissociável, transmutado num acontecimento significativo: a mudança do espaço físico que irá sugerir uma nova ambientação. Em resumo, é a ação do ator operando sobre os elementos cênicos que constrói os espaços e a própria ação de construir novos espaços se apresenta como conflito interno, ao contrapor o corpo biológico atuante dos atores com a fisicalidade inerte dos objetos inanimados. A presença dos objetos, ao percorrerem o espaço, é dilatada com a ação dos atores. Ao mobilizar os objetos inanimados pelo palco, o ator não busca interpretar um personagem participativo na fábula metaficcional, quer dizer, nela, sua participação é funcional do ponto de vista da organização do espaço. Ele atua como co-responsável pelas transformações visíveis desse espaço. Isso não significa que a presença do ator não interfira na significação da cena. Ao contrário, sua presença participa da apreensão do espaço e sua imagem como *vis motrix* suscita polissemias, as quais são utilizadas como interface entre os níveis ficcionais constituídos. Podemos ler, por exemplo, e essa ideia é reforçada pelo figurino e pela cena inicial que apresenta os atores como artesãos, que é o próprio povo quem constrói suas narrativas, quem faz nascer o mito, assim como podemos ler que a memória do povo ressuscita um *Lampião* multiforme, e forja sua lenda segundo fragmentos episódicos que mesclam realidade e ficção. Assim, o que notamos na relação entre os atores, objetos e o espaço é muito menos uma relação de causa e efeito entre eles do que uma tentativa de conciliação entre as contradições. Nessa ótica, de superação de contradições através de uma

⁴¹ Entrevista concedida e registrada no vídeo "O ator animador e o processo criativo no Teatro de Animação", realizado através do intercâmbio entre as companhias Caixa do Elefante e PeQuod, com o financiamento do Programa Rumos Itaú Teatro 2011.

síntese dos diferentes polos, percebemos uma relação dialética, no sentido filosófico atribuído a essa conciliação permeada pelo diálogo.

Nas relações espaciais entre os elementos integrantes do conjunto visível, percebemos que se configuram linhas de força em sua composição e em seus campos de atuação, levando em consideração a ocupação espacial como potência efetiva de significações, como, por exemplo, quando alguns tonéis são dispostos pelos atores para transformarem-se em um túnel que conduz Lampião ao inferno. Na disposição dos tonéis no chão, justapostos, temos um corredor formado por uma tubulação, que poderia aludir perfeitamente a uma rede de esgoto, a um submundo onde o que não presta é descartado, ou a uma ponte. Uma ponte construída pelo homem entre dois mundos: o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.

Figura 37: sequência de transformação atelier-inferno



Fonte: vídeo da companhia

Figura 38: saída de Lampião do túnel/ponte para o inferno



Fonte: vídeo da companhia

Ao atuarem visíveis, os atores, suas posturas físicas, acrescidas de figurinos que lembram pessoas comuns, do povo, e o espaço que ocupam afluem para a presença do boneco. Atores são observadores, testemunhas da cena, presentes no acontecimento. Na ocupação do espaço, percebemos grandes movimentos e deslocamentos dos atores para resultar em pequenos movimentos dos bonecos. O esforço coletivo humano resulta em significativas ações dos bonecos. Os balcões sobre os quais os bonecos atuam, compostos apenas de pranchas sobre tonéis, permitem espaços vazios pelos quais os manipuladores possam se deslocar, ao mesmo tempo em que oferecem rampas de acesso que permitem deslocar os bonecos até o chão, simulando caminhadas. Essa utilização dos diversos elementos valoriza a *ópsis* na cena.

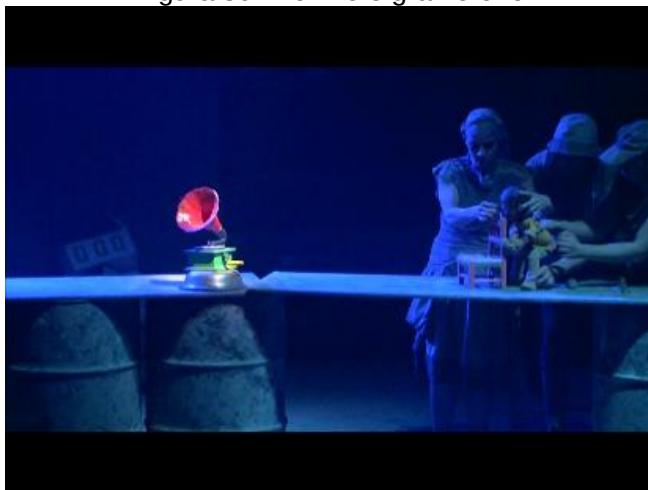
Se, por um lado temos o dispositivo cênico repleto de possibilidades cinéticas intrínsecas, as quais estimulam a intervenção do ator para a concretização de diferentes ocupações espaciais, por outro lado, temos o ator, que se vale de uma interpretação discreta, focada na realização das tarefas para a transformação cenográfica. A ideia de uma interpretação relativamente neutra parece provir da necessidade de contenção expressiva do corpo do ator, que focaliza sua ação no manuseio do dispositivo cênico, o que também ocorre quando temos o ator

ao lado do boneco. Hans-Thies Lehmann diz que "um modo especial da presença corporal pós-dramática é a transformação do ator em um objeto-homem, uma escultura viva" (2007, p.342). Isso o aproxima de uma forma simbólica, plástica, um "objeto móvel", como almejava Craig (ASLAN, 1994, p. 178). Lehmann (2007, p.347) ainda comenta que, no teatro pós-dramático,

O corpo é um ponto de intersecção no qual, quando se observa mais de perto, a fronteira entre vida e morte constantemente se torna tema e problema. Já que as coisas sempre são uma espécie de substituto para algo diferente, enigmático, que não conseguimos fixar facilmente com palavras, a estética teatral, assim que lhe damos atenção, se move na região de fronteira entre o âmbito humano e o das coisas. Espíritos e fantasmas são a matéria de que também parece ser feito o mundo das coisas, que de modo enigmático não está simplesmente morto. E já que, inversamente, o corpo vivo pode ser efetivamente convertido em "objeto", com frequência se comparou o ator com o xamã, com o esportista, com a prostituta e com um manequim (isto é, boneco). Mesmo que a mecânica corporal do dançarino se afaste daquela que é habitual no homem, ele se aproxima não só de uma esfera "mais elevada", como também das coisas e de sua mecânica, entra em seu reino (o "teatro de marionetes" de Kleist).

As apreciações de Lehman parecem pertinentes ao considerarmos que na interpretação do ator animador existe a soma do que ele *realiza* com aquilo que ele *deixa de realizar* fisicamente com seu corpo. Deixar de realizar, aqui, não implica deixar de significar, mas aproximar-se dessa condição de "escultura viva", que lhe envolve com certo élan de morte.

Figura 39: menino e gramofone



Fonte: vídeo da companhia

O espaço cênico apresenta-se à disposição do movimento e do corpo do ator. O ator, ao integrar-se à cenografia, manipulando-a com tal propriedade como se fora seu próprio corpo, cria uma espécie de espaço autoconsciente - ou, ao menos, a ele alude. Um espaço no qual existe a simbiose entre ator e objetos de cena. Estipula-se, assim, um paradoxo da matéria inanimada, pois objetos isolados, que cotidianamente pareceriam não possuir vida, em cena e nesta simbiose com os atores, aparentam possuir o poder de se auto-organizarem, numa metáfora *autopoietica*⁴². O espaço e o tempo em constante fluxo exigem a interferência do corpo do ator para que possam se desencadear em materialidades. O ator, sua presença física ativa

⁴² Segundo Maturana, em sua visão biológica, falar de *autopoiese* não é simplesmente falar de auto-referência, mas sim, é falar dos processos, os quais, quando se dão, vão formar o ser vivo como uma unidade. Segundo ele, produzir-se a si mesmo é uma característica dos seres humanos e este tipo de organização, que os define, é a organização autopoietica. (MATURANA e VARELA, 1995). O conceito de *autopoiese* enfatiza o fato de os seres vivos serem unidades autônomas, e é a *autopoiese* que os caracteriza como tais. O termo *autopoiese* vem do grego *autós*, que significa *próprio*, e *poiein*, que significa *fazer*. Seu sentido literal é, portanto, produzir-se a si mesmo.

conectada aos demais elementos, é partícipe da expressão que a forma, o conjunto, engendra. Ao mesmo tempo, o espaço teatral é um espaço efêmero que existe somente durante o momento da representação, pois o que lhe confere sentidos é a ação do ator sobre ele em conjunto com a imaginação criadora do espectador a qual, em última análise, é corresponsável pela espacialização dos conflitos intersubjetivos apresentados.

Dessa forma, a ação dos atores sobre o dispositivo cênico ressalta o caráter provisório da constituição espacial, a qual seu corpo integra. O processo de produção da transformação do cenário é objeto de apreciação estética, ora como *fundo* para um acontecimento em primeiro plano (ampliando a significação do acontecimento, como no caso dos longos percursos dos bonecos sobre as pranchas, as quais insistentemente se reconfiguram, criando um espaço instável que sugere perigo, incerteza, dificuldade, etc.); ora como *primeiro plano*, quando, por exemplo, temos a transformação do espaço para o inferno: prateleiras caem e surgem painéis com alegorias do inferno. Aí, a mudança espacial faz-se drasticamente. Com o palco desprovido da presença visível dos atores, apenas o espaço inanimado se transforma. Mas a mudança dos elementos, no surgimento do inferno de Lampião, marca não apenas o câmbio de um espaço físico, mas também uma mudança de concepção existencial: não se tratará mais agora do mundo dos vivos, mas do mundo dos mortos. A convenção da cena será outra, pois os bonecos não representarão mais os vivos. Serão os corpos dos atores que representarão os mortos.

Figura 40: Lampião morto/vivo no corpo do ator



Fonte: www.focoincena.com.br / fotógrafo: Guto Muniz

Nessa subversão da propriedade anímica, temos a construção de pequenos mitos: o homem ganha imortalidade quando lhe é restituída a presença através da lembrança dos vivos; a recuperação da memória de Lampião é o meio de livrá-lo do inferno e torná-lo a pertencer ao mundo dos homens, imortalizado. Sobre o que versa o espetáculo, enfim, explicita-se: a imortalidade e sua existência através da memória. A imortalidade do homem é posta como o eco de sua lembrança reverberado em seus semelhantes. Poeticamente, Jorge Luis Borges escreve que

A morte (ou sua alusão) torna os homens bonitos e patéticos. Eles se comovem por sua condição de fantasmas; cada ato que executam pode ser o último; não há rosto que não esteja por apagar-se como o rosto de um sonho. Tudo entre os mortais tem o valor do irrecuperável e do duvidoso. Entre os Imortais, no entanto, cada ato (e

cada pensamento) é o eco de outros que o precederam no passado, sem princípio visível, ou o fiel presságio de outros que no futuro o repetirão até a vertigem.⁴³

Nessa passagem, Borges escreve sobre atos e pensamentos como "ecos" ou como "presságios" humanos, uma reverberação capaz de unir passado, presente e futuro numa imortalidade. E de que outra maneira fundir esses conceitos temporais senão pela memória e pela imaginação mortal?

O espetáculo, ao tratar da construção da imagem pela memória, funde-a à imaginação. Lâmpião é o amálgama de uma arqueologia da memória, muitas vezes falha, contraditória e incongruente, com a ficcionalização da história e com fatos reais ou verossímeis. O trânsito entre o boneco, como construção da imagem do homem, entre a matéria bruta do barro e sua natureza maleável que permite esculpir o boneco, e entre o ator, ora como signo do inconsciente coletivo e seu poder de construção mítica, ora como signo dos mortos, permeia o espetáculo com uma miríade de sentidos que tramam não apenas a história do herói e bandido cangaceiro, mas também o próprio modo como organizamos esses sentidos para a apreensão do mundo e sua construção simbólica.

No espetáculo, existe uma abertura às questões sobre o limite da participação do ator na vida ficcional do boneco. Não existe ressalva quanto ao fato de que a manipulação dos bonecos é feita pelos atores. Percebe-se que a voz (a qual produz apenas alguns grunhidos) é emitida pelo ator e que, na verdade, corresponde ficticiamente aos bonecos. E essa

⁴³ BORGES, Jorge Luis. *El Inmortal*. Disponível em: <http://www.apocatastasis.com/el-inmortal-jorge-luis-borges-carthapilus.php#axzz2YxLBGGCC> (acesso em 13/07/2013, tradução nossa) *"La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Éstos se conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser el último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo"*.

explicitação é consciente, tanto que existe uma presença elaborada para o ator. Existe um comportamento definido, um gestual preparado, econômico e sintético, associado a um posicionamento do corpo que visa privilegiar o boneco; existe um figurino ocre, monocromático, que recobre o ator e se mimetiza com o fundo do espaço, contrastando com as cores vivas do personagem-boneco. Então, fica evidente que as opções são conscientes. Existe um preparo na proposição de um contexto de leitura, na qual o corpo do ator fornece indicações. O corpo perceptível do ator é "mediador de uma presença" e é o "lugar de um conjunto de resistências" (ROUBINE, 1987, p. 44). Essas resistências, na animação, referem-se tanto ao esforço físico na contenção e precisão de movimentos, quanto na concentração que deve ser mantida na imaginação como propulsora da interpretação. Jean-Jacques Roubine diz que

Assim como a voz, o corpo não é por natureza teatral. Ele precisa aprender a se movimentar, e mesmo a 'estar', no espaço artificial que é o palco [...]. A 'teatralização' do corpo exige mais do que a simples repetição do treinamento atlético [...]. De fato, o paradoxo deste treinamento corporal é que ele deve ser ao mesmo tempo uma ginástica do imaginário e uma autoanálise. (ROUBINE, 1987, p. 43-44).

Nesse sentido, a discussão aportada por Sandra Meyer Nunes (2009, p. 19-20) ao refletir que "pensar e mover não são acontecimentos separados, mas aspectos de um mesmo processo cognitivo dinâmico, possibilitando ao ator situações cênicas constantemente reconstruídas", acrescenta à animação no sentido de evidenciar que o pensamento do ator faz par com o modo como seu corpo habita e reconstrói o espaço. O objeto adquire um valor subjetivo superior àquele que sua natureza física apresenta, pois esse mesmo objeto permite ao ator que se relaciona com ele liberar seu espírito criador e imaginar, na utilização deste outro corpo, um corpo ideal para sua criação. É o ator quem circunscreve a animação no objeto, pois este, por si mesmo, pela sua materialidade e plasticidade, possui possibilidades múltiplas de utilização em cena, no que tange à qualidade de sua movimentação e poder de transformação. Os

limites são restringidos e direcionados pela gerência do ator sobre ele. Piragibe (2011, p. 95) também concorda, ao afirmar que "talvez seja lícito imaginar o artista encarregado da apresentação do boneco ou da forma animada como alguém capaz de [...] provocar um diálogo integrativo potente entre os aspectos expressivos contidos nos materiais e nas qualidades discursivas da estruturação cênica".

Podemos inferir que o corpo do ator, como mediador, constitui uma *fala* tanto quanto o discurso que o boneco apresenta. Se o corpo, em cena, é uma fala, o que o corpo dos atores, ao manipularem os bonecos em *Lampião*, nos dizem? A adaptação a uma situação de desconforto exigida pela técnica de manipulação dos bonecos é perceptível, seja pelos ângulos produzidos pela coluna do manipulador ou pela justaposição de vários manipuladores que devem organizar-se coletivamente para coordenar a movimentação do mesmo boneco. No caso de um coletivo de atores atuando simultaneamente na animação de um mesmo boneco, temos o personagem representado pelo boneco e, ao mesmo tempo, a percepção desse coletivo que o anima. Temos a presença do boneco e, ao mesmo tempo, uma outra presença constituída pelo coletivo de atores. Jean-Pierre Ryngaert nos diz que

A presença é uma qualidade misteriosa e quase indefinível, sobre a qual os jurados de admissão nas escolas de atores talvez cheguem a um acordo, apesar de ficarem embaraçados para definir os critérios que permitem reconhecê-la. Ela não existe sempre pelas características físicas do indivíduo, mas sim em uma energia vibrante, da qual podemos sentir os efeitos mesmo antes de o ator agir ou tomar a palavra, no vigor de seu estar no lugar. A presença não se confunde com uma vontade de se mostrar de maneira ostensiva. Não se pode esperar que todos os jogadores tenham essa qualidade excepcional cujas manifestações últimas provavelmente só sejam reservadas a alguns grandes atores, quase predestinados, segundo alguns. Mas, sem brincar com as palavras, se é possível

aprender a *estar presente*, disponível, ao mesmo tempo imerso na situação imediata, e, no entanto, aberto a tudo o que pode modificá-la. De certa forma, a aptidão para a concentração age sobre a qualidade da presença a ponto de alguns atores se entregarem a uma verdadeira busca iniciática, a uma ascese que leva ao vazio por caminhos quase místicos. Mais modestamente, estar no jogo desencadeia uma disponibilidade sensorial e motora, libera um potencial de experimentação. (RYNGAERT, 2009, p. 55-56)

A presença dos atores também reforça a presença do boneco que operam, ao imergirem a concentração na ação imediata dos bonecos. O *status* da presença dos corpos dos atores é diferente do *status* da presença do boneco. Primeiro, pelas questões que envolvem sua materialidade: sua substância, sua escala e seus recursos de movimentação. Em seguida, pelo modo como participam da fábula: o corpo do ator apenas orienta e observa as ações do boneco, que, efetivamente, representa a história narrada dentro de seu universo ficcional. No entanto, os corpos dos atores também servem à elaboração de uma imagem que funciona como uma "aura" que cerca e conduz os acontecimentos. Um paradoxo formado pela tentativa de conciliar a presença do ator com sua ausência, sob o ponto de vista de que o humano não participa da fábula no mesmo nível ficcional que atua o boneco. A percepção do corpo do ator, em processo de animação do boneco, mantém essa *tensão* entre a realidade do ator que representa uma presença com seu corpo, uma ficção em primeiro nível, e a realidade metaficcional com o boneco.

Também evidente revela-se o jogo de construção ficcional diante do público. A situação enunciativa volta-se sobre a construção do discurso, apresentando-se, talvez, como uma metáfora sobre a própria história, sobre como construímos o mito de Lampião. Na organização do campo enunciativo, o tempo assume maior vulto através das constantes mudanças espaciais. Percebemos o tempo suceder-se na medida em que o espaço do acontecimento vai sendo determinado pela ação dos personagens, pois os elementos cenográficos que compõem o espaço nem sempre são figurativos. O uso dos tonéis e das

pranchas, por exemplo, preenche o espaço de diferentes formas, evidenciando que existe o deslocamento temporal, sem que determinem que espaço seja esse. É com a entrada dos personagens e com o desenrolar do acontecimento que o público é estimulado a inferir onde se dá o acontecimento. Os atores animadores cumprem também a função dêitica enquanto não participam do universo ficcional dos bonecos, do acontecimento apresentado por eles. Sua presença visível reforça a ideia da metaficção ou, ainda, pode representar uma presença *deus ex machina*, como um meio eficaz de resolver de uma só vez todos os conflitos inextricáveis e contradições. São os atores que modificam o espaço do palco, efetuam as entradas e saídas dos bonecos, enfim, também parecem diligenciar sobre os personagens animados, transportando-os, dando voz, apresentando-os ao público e determinando quando devem "morrer".

Na temática do espetáculo, percebemos o discurso sobre o que Linda Hutcheon (1991, p.84) nos apresenta como o "ex-cêntrico": a fuga do centro, o questionamento de sistemas centralizados, totalizantes, hierarquizados e fechados. Identificamos isso sob duas perspectivas: a do conteúdo e a da forma.

No conteúdo, *Lampião*, ao tratar da temática do povo frente ao cangaço, situa-se no campo do ex-cêntrico, pois trata de Brasil, mas de uma parte localizada marginalizada, fora dos grandes centros urbanos. Apresenta uma visão do sertão, de gente pobre do povo.

Analogamente, na forma, o espetáculo trata das margens, dos limites entre o corpo do ator e o corpo do boneco. Existe essa zona de conflito fronteira entre atores (corpos representando o povo) e bonecos (a narrativa do povo) - assim como existe uma tênue linha que separa cangaceiros de soldados, heróis de bandidos. Parece haver uma tentativa de redução de níveis de hierarquia entre atores e bonecos, configurando organizações horizontalizadas numa rede dinâmica. A presença do corpo visível do ator, semelhante às vozes do povo que elabora a história, o qual retém os fatos na memória e cria a fábula a partir do mito, se relaciona com o questionamento às noções de autoridade e poder na construção da narrativa, ou com o que a pós-modernidade chama de

metaficção historiográfica. Assim, essa valorização da narrativa oral, como capital cultural, ressalta o ex-cêntrico.

No boneco ao lado do ator, temos a representação de um sistema mítico, oferecendo a significação, não unívoca, da história rememorada, da realidade fantasiada (ou mera fantasia) e do ritual de *re-criação*, numa perspectiva que imagina a história sob essa ótica descentralizada. A estrutura do espetáculo nos apresenta isso como uma de suas tensões. Atores e bonecos buscam uma complementaridade, refletindo um caráter de elaboração humana: a perseguição pela estabilidade e pela ordem através da síntese. Dessa síntese, podemos inferir narradores oniscientes, onipresentes, representados pelos atores animadores. Os atores produzem o discurso na ficção e o deslocam para a metaficção através dos bonecos, que por sua vez, em seu plano metaficcional, nos apresentam o metadiscurso. A história de Lampião e de seu bando, então, é como um jogo metaficcional elaborado por essas presenças que são os atores, realizadores e observadores dos acontecimentos. Para François Lazzaro (2003, p. 37-38), o trabalho do ator que anima o boneco exige que a sua interpretação seja deslocada para um outro ente. O movimento é delegado ao objeto como um modo operatório que permite apresentar a ilusão da presença do personagem. Lazzaro considera que o ator delega a interpretação ao objeto, ao animá-lo. Em entrevista, ele diz:

Eu comecei a utilizar a terminologia *interpretação por delegação*. Interpretação, porque é um trabalho de ator, mas por delegação a um corpo externo ou material inerte ou um objeto... o teatro de interpretação por delegação. Há todo um segmento europeu de esforços para impor o termo *Teatro de Figuras*, mas, novamente, é um teatro de figuração, mas o teatro de atores também é um teatro de figuração... é complicado. Então: Interpretação por delegação. Isto permite focalizar o boneco dentro do teatro de atores, dentro do teatro, com a interpretação, mas ao mesmo tempo, há alguma coisa particular que é mais da

ordem da animação do que da manipulação.⁴⁴

Lazzaro, neste caso, apresenta uma concepção diferente da qual estamos tentando expor. Se ele argumenta que a interpretação do ator é transferida para o boneco por delegação, tentamos perceber se, de fato, o boneco é o mediador da interpretação do ator ou se a interpretação do ator agiria de forma desdobrada nos dois corpos: o seu e o do boneco ou, ainda, se de fato existem casos onde é difícil dissociar o ator do boneco e o binômio deixa de existir para dar lugar a um corpo híbrido, como ocorre na cena onde Lampião encontra Cérbero, o guardião da entrada do inferno.

Figura 41: Lampião encontra Cérbero



Fonte: www.focoincena.com.br / fotógrafo: Guto Muniz

Nessa cena, Cérbero, o cão de três cabeças, é formado por três atores engalfinhados, mimetizados pela coloração de barro em suas peles, e operando, cada ator, uma cabeça de

⁴⁴ Entrevista concedida para esta pesquisa, dezembro de 2010, tradução nossa. (Em anexo).

cachorro em uma das mão. A complexidade da forma escultórica que os corpos criam, em movimento, nos permitem a apreensão de um organismo uno, dotado de objetivo e intenção. Mesmo percebendo as individualidades que o compõe, corpos humanos elaborando a criação de um monstro, a totalidade dessa "massa" percebida é que determina a presença do sujeito ficcional e a ele atribui metáforas. Talvez a elocução de Lazzaro possa se aplicar bem a determinadas propostas ou modalidades da animação, mas no caso de *Lampião*, na primeira parte do espetáculo, assim como na aparição de Cérbero, ela não nos parece pertinente, pois discordamos que a interpretação do ator seja delegada a um corpo externo. Nos exemplos citados, os corpos dos atores são significantes e não se alijam da interpretação em detrimento do objeto externo ao corpo. Portanto, não tomaremos a afirmação de Lazzaro como generalização.

No entanto, compreendemos que o conceito exposto de "interpretação por delegação" pretende elucidar o fato de que, em determinadas situações, como ocorre quando três atores manipulam um boneco cangaceiro, não existem nos corpos dos atores personagens que participem, junto com o boneco, no *mesmo* plano ficcional. Ambos convivem no mesmo espaço da cena, mas parece existir ainda uma distância entre eles, talvez uma distância temporal - conotativamente, ou de ordem da escala ou, ainda, de sua natureza constituinte. O ator concentra sua energia e seu foco para a movimentação do boneco, para que este transmita as informações acerca da história narrada. Aqui, ao utilizarmos a expressão história narrada, referimo-nos tanto ao caráter proposto pela voz em off, que ocorre em alguns momentos e que fornece pistas do acontecimento, quanto à própria representação com os bonecos. Embora a encenação seja expressão dramática, o uso do boneco como objeto metadiscursivo, como ferramenta que apresenta uma série de convenções e codificações de movimentos para produzir frases e sentido, aliado à presença ativa do ator que o apresenta, não deixa de conter traços análogos às características narrativas. Assim, consideramos, neste caso, o boneco como um artifício narrativo singular para a expressão do personagem. E o personagem, por sua vez, apresenta-se como produto da expressão do ator, através do movimento e voz impresso no boneco, e do próprio boneco, como produto plasticamente elaborado. Já o que ocorre na composição de Cérbero, na qual

as cabeças de cachorro estão conectadas aos braços e corpos aparentes, é que o conjunto funciona em "uníssono", fazendo com que as cabeças dos "bonecos" e os atores não só atuem no mesmo plano ficcional como sejam (representem) a mesma coisa. Não parece existir oposição entre ator e boneco e o que existe de mais relevante no conjunto é a afirmação da unidade de um corpo provocado pela soma dos componentes que constituem Cérbero. A polarização dilui-se no surgimento de um resultante híbrido. Um corpo auto-reflexivo, que apresenta a si mesmo como processo e produto constitutivo, no qual o ator incorpora-se ao boneco tão profundamente que torna visíveis os recursos de auto-referência. A dualidade do conjunto não é tão explícita e se identificamos o processo de composição do corpo híbrido, essa percepção é partícipe de uma significação como um todo.

Figura 42: Cérbero sendo acalmado pela flauta de Vitalino/Virgílio



Fonte: www.focoincena.com.br

Ao compararmos a primeira com a segunda parte do espetáculo, distinguimos que existe modos distintos de configuração dos sujeitos ficcionais. Na primeira parte, onde a ênfase recai sobre uma composição que polariza ator e boneco, mas que não se contradizem, a figura de linguagem que mais se

assemelhe à relação estabelecida é a antítese, pois esta toma nota de comparação por contraste ou justaposição de contrários, sem que haja contradição entre o corpo do ator e o corpo do boneco, ao passo em que, na segunda parte, reconhece-se o paradoxo presente como relação interna de contrários. O paradoxo implica a contradição e, como no caso do cão do inferno, ator e boneco se contradizem, pois não se tem claro onde encontram-se seus limites, são uma coisa só sendo coisas diferentes. Tal consideração poderíamos declarar também a respeito da construção dos espaços na primeira parte, como abordamos acima, considerando o espaço como manifestação dotada de volição e composta por atores e objetos.

A antítese trata de oposições, ideias contrárias e sujeitos diferentes. O que vemos, no ator que apresenta com o boneco, é uma oposição da situação do ator em relação ao boneco. Vemos a apresentação de ideias contrárias: o organismo vivo que colabora na animação do inanimado e o inanimado que representa um organismo vivo. Quanto aos sujeitos, percebemos o sujeito do ator, que manipula e confere a movimentação aos bonecos, e um outro sujeito provocado pela apreensão do boneco em estado de manipulação. Mas este sujeito é um sujeito ficcional provocado pelo encontro entre ator e boneco.

No caso do paradoxo, este apresenta a contradição interna do próprio sujeito. O corpo de cérbero composto por partes vivas e mortas ao mesmo tempo; o espaço constituído de atores, pranchas e tonéis. Autonomias que subjazem a uma vontade que é unificada em sua manifestação.

De fato, como salienta Mário Piragibe (2011, p.179), podemos perceber que existe um confronto, um jogo de tensões entre o ator e o boneco. Este fluxo é denominado pelo autor como *disputas*, afirmando que "qualquer recurso produtor de sentido sobre a cena teatral" pode resultar em sujeito. Do ponto de vista gramatical, a asserção é válida, uma vez que evidenciar determinado recurso produtor de sentido (equivalente ao termo da oração) é a própria enunciação. E o ato da enunciação, neste caso, apresenta uma voz polifônica, no senso bakhtiniano, pois é múltipla, formada por ator (ou atores) e boneco. Também é polifônica por condensar a voz do autor, do encenador e do ator, mesclada ao recurso utilizado para o empreendimento, seja boneco ou outro objeto animado qualquer. Essa voz polifônica, não só funde ator e boneco, mas funde também o inferno de

Lampião ao inferno de Dante Alighieri e mescla Virgílio, que conduz Dante pelos caminhos tortuosos, com mestre Vitalino, que conduz Lampião para fora do inferno, fazendo-o retornar ao mundo dos homens através de suas peças de barro esculpidas. Nesta confluência, a história é apresentada numa trama intertextual, pelo qual temos o acesso ao passado. Temos, então, esses vestígios do passado que são postos como possibilidade de acontecimentos pela cena e o ator, como um arqueólogo, vai reconstituindo, e re-inventando, a história.

Do ponto de vista de inovação com as formas tradicionais de bonecos, é relevante que o espetáculo não utiliza aparatos de ocultação do ator-manipulador. Alain Recoing, ator e diretor francês que iniciou seu trabalho com os bonecos de luva tradicionais de Lyon, relata que, na década de 1960, ao levar seus bonecos de luva para apresentarem-se em grandes espaços teatrais, para uma grande plateia, percebeu que a ocupação espacial do palco dos bonecos era reduzida e ignorava completamente o espaço ao redor. Assim, pensando em utilizar este entorno e ampliar o campo de visão do público, resolveu abolir a empanada tradicional que utilizava para ocultar o manipulador, começando a utilizar a manipulação à vista. E, utilizando esta forma para manipular seus bonecos, percebeu que havia conflitos inerentes ao paradoxo do ator e do boneco. Percebeu que ator e boneco são parceiros indissociáveis: "Existe uma relação de diálogo a encenar entre o boneco e o ator. [...] Tudo isso implica em problemáticas de encenação diferentes"⁴⁵. Desta forma, Recoing, em seu trabalho, identificou três possibilidades de relações entre ator e boneco: Relações de paralelismo, onde o boneco age exatamente em paralelo com o ator; relações de distanciamento, onde o boneco faz uma coisa e o ator faz outra; relações de dominação, onde o ator domina o boneco ou vice-versa. Ao romper com os limites que enclausuravam o ator atrás de um anteparo, Recoing percebeu que o espaço cênico ampliava-se e precisava ser preenchido pelo ator.

Em *Lampião* podemos perceber inúmeras sequências de transformação de espaço, dentre as quais, a principal parece ser

⁴⁵ Em entrevista concedida para esta pesquisa em dezembro de 2010. Conteúdo completo, no original em francês e tradução para o português, em anexo.

detonada na passagem do mundo dos vivos para o mundo dos mortos. A queda brusca dos objetos que encontram-se na prateleira, a queda das próprias prateleiras do atelier, apresentam um mundo que se desconstrói dando lugar às imagens macabras de um mundo desconhecido, habitado pelo temor humano. O protagonista, Lampião, passa a ser representado pelo próprio ator, que assume o lugar do boneco. O boneco, que representava o cangaceiro vivo, dá lugar ao corpo vivo do ator para representar o personagem morto. Nesse momento, cambia também a voz narrativa. Desaparece a voz em *off* que apresentava as situações e os personagens passam a falar, em primeira pessoa, em seus diálogos.

No jogo das significações que a obra evoca em sua materialidade, temos como constante a aparência do barro, que alude ao universo do atelier de Mestre Vitalino, artesão, escultor, artista, ícone da cultura popular do sertão brasileiro. Mas o barro se apresenta de diferentes formas: como material inanimado, nas mãos dos atores que o manuseiam no início do espetáculo; como material expressivo que induz impulsos no corpo do ator, por apresentar ductibilidade e sonoridade no seu manuseio; como material simbólico, ao penetrar no forno, já com as formas antropomórficas elaboradas e ressurgir como personagens animados, manipulados pelos atores. Nesse caso, o simbólico também pode ser lido na representação que a queima do barro provoca. O barro cru possui um caráter de reversibilidade: a forma pode se alterar, seus estados físicos são passíveis de deformação e é um material altamente "imprimível", pois aceita a transformação. Uma vez cozido, o processo é irreversível. Mas, embora perca sua reversibilidade, a peça cozida é muito mais perene do que o barro cru, no aspecto da impressão da forma. A forma cozida é mais resistente, mais durável, e, no entanto, uma vez quebrada não pode se recompor. Assim, esses processos, em associação com a representação do homem vivo, feito de barro cozido, e do inferno, feito do barro cru, adquirem enorme potência metafórica.

Figura 43: o diabo em seu trono



Fonte: www.focoincena.com.br / fotógrafo Guto Muniz

A percepção da presença do ator pelo espectador, no espetáculo, é intrínseca à sua poética. De forma explícita, o jogo teatral prevê que o ator manifeste a existência de seres ficcionais através de um processo de construção de discurso que envolve a sua integração com o espaço e com os objetos animados. Portanto, ao vermos os objetos sendo movimentados percebemos por contiguidade que ele é operado pelo ator ou a ele está imbricado, assim como o ator é capaz de reenviar essa percepção até o objeto e o espaço, evidenciando relações dinâmicas entre o corpo biológico e seu entorno. Jurkowsky (1990, p. 30), num texto escrito em 1979, nos apresenta uma interessante conclusão sobre os espetáculos que circulavam na época: a de que os bonecos não seriam o elemento mais característico nesses espetáculos e sim, suas principais características apresentavam-se nas relações mutáveis entre os signos icônicos de caráter/personagem, seu poder dirigido e a fonte de sua expressão vocal. Por meio dessa conclusão, Jurkowsky propõe, na época, a seguinte definição para o teatro de bonecos:

O teatro de bonecos é uma arte teatral: as principais e básicas características que o diferenciam do teatro vivo é que o objeto que fala e que representa faz uso temporal das

fontes físicas de seus poderes vocais e dirigíveis que estão presentes fora do objeto. A relação entre o objeto (boneco) e as fontes de poder troca todo o tempo, e estas variações são de grande significado semiológico e estético. (1990, p. 30, tradução nossa)⁴⁶

Essa percepção de que, de fato, o entendimento da especificidade da animação não se encontrava restrita no lugar do objeto, mas sim de forma mais ampla na relação cambiável entre os "meios de expressão" e as "forças de poder", reorientou a utilização dos variados graus de significância que tanto o ator quanto o objeto poderiam assumir, e que estariam sendo determinados no modo de ocorrência dessa relação. Assim, se refletirmos sobre as afirmações do pesquisador polonês aplicadas à *Lampião*, veremos que, em muitos casos, a animação ocorre tanto no "uso temporal das fontes físicas de poder" pelo objeto, a partir da ação a qual este objeto induz ao ator, quanto ocorre na variação de relações estabelecidas entre ator e objeto, que reestabelecem as noções sobre o sujeito da cena.

O ator, conquanto integrante do conjunto relacional, possui distinção pela capacidade de poder selecionar e focalizar a atenção do espectador até o centro de interesse que decide apresentar. Ao focar sobre os bonecos, imprime neles o centro da atenção e, dessa forma, conduz os acontecimentos perante a vista do público. Mas, com o ator visível, também se salienta a presença dos dois corpos e parece sobressair-se a relação de dependência do objeto ao ator, para que este possa insuflar-lhe ações. Nessa condição, o processo de construção do discurso pode oferecer a possibilidade de centrar-se sobre o próprio ato manipulatório, ressaltando os aspectos metaficcionalis da linguagem. Ou, ainda, pode optar por uma interpretação que

⁴⁶ "El teatro de títeres es una arte teatral: las principales y básicas características que lo diferencian del teatro vivo es que el objeto hablador y representador hace uso temporal de las fuentes físicas de sus poderes vocales y dirigibles, que están presentes fuera del objeto. La relación entre el objeto (el títere) y las fuentes de poder cambia todo el tiempo, y estas variaciones son de gran significado semiológico y estético."

persegue um ideal de neutralidade do ator, o que não o torna invisível, mas ameniza a carga de informação de seu corpo que poderia desviar a atenção do espectador em relação a diegese apresentada pela animação. É a esta "amenização de presença" que chamaremos de simulação⁴⁷ de ausência do ator.

Sobre a ênfase na metaficção dada como um recurso poético dentro do espetáculo, percebemos claramente uma variedade de situações que podem ser inferidas no decorrer da utilização da presença do ator animador visível ao lado do boneco. Percebemos, também, que tanto ator quanto objeto animado podem constituir-se actantes na produção do discurso. Portanto, a expressão do ator animador, além de estar presente no objeto, também está no seu corpo. Mais especificamente, no uso do seu corpo em relação ao objeto que anima.

Da mesma forma, outros objetos, quando animados, despertam no corpo do ator novas qualidades comunicativas. As técnicas interpretativas, no ator animador, podem ser permeadas tanto pelo seu desdobramento projetivo no objeto: o ator "presentifica-se a si mesmo" ao mesmo tempo em que evidencia a presença do outro, quanto pela incorporação do objeto ao seu corpo: a presença surge do amálgama de elementos distintos. No desdobramento atoral, contemplar a manifestação - inicialmente tácita - desse outro, exacerbar sua expressão e possibilitar pela ação que algo diferente se manifeste no inanimado parecem ser premissas. Também parece mister a capacidade de imaginar-se no outro, e através desse ato, fazer com que ele assuma uma parcela de nossa energia humana. No caso dos bonecos, percebemos a essencialidade da simultaneidade de ações independizadas, a qual manifesta certa duplicidade de autonomias, requerendo um aprofundado trabalho dissociativo no corpo do ator, a fim de simular vontade própria no objeto animado e dissimular a intenção do ator.

Mas, no caso das relações estabelecidas com o espaço ou na mescla do corpo do ator com objetos, parece existir a intenção de que o ator não seja percebido de forma tão evidente

⁴⁷ A simulação, ao contrário da imitação, reside na busca de um mundo paralelo, com suas próprias leis, as quais são criadas pelo autor. Para o sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard (1991), a simulação não se opõe a realidade, mas apresenta outra possibilidade de manifestação do real.

como força motriz da animação, e assim, ele tenta criar outro jogo com o público: a elaboração de um criador sintetizado com sua criatura, passando a constituir um par indissociável no qual a relação está mais horizontalizada, descentralizada e onde os níveis hierárquicos são reduzidos e deixam de ser evidentes.

Na representação dos diferentes espaços ficcionais, o status dos atores e seus graus de penetração na história criam visíveis metáforas que colaboram na dramaturgia. Nesta análise, consideramos que a estrutura do espetáculo possui, a saber: 1) Uma introdução (1º nível ficcional), dada pela sequência em que os artesãos (atores) trabalham no atelier moldando o barro; 2) Uma primeira parte (2º nível ficcional), na qual temos o ator como símbolo da memória do povo, representação do tempo presente que resgata e recria o passado, presentificado nas ações dos bonecos que manipulam. Nessa situação, o boneco ativo insufla uma aura sobre o ator que o opera, elucidando o liame que lhes dá sentido, sem que o ator interfira diretamente na metaficção apresentada pelos bonecos. Aqui entendemos o ator como intradiegético e heterodiegético; 3) Uma segunda parte do espetáculo (3º nível ficcional), que ocorre após a morte de Lampião, na qual temos o ator como metáfora da própria morte. Ator sem boneco, alma sem corpo. Lampião, ao chegar no inferno, é interpretado somente pelo ator. Os habitantes do inferno são híbridos, mistos de atores com matéria inanimada. O porteiro do inferno é representado por uma atriz e um tonel. O cão Cérbero, a mescla de três atores com três cabeças de cães. O diabo, um ator fundido com uma máscara de barro. Já Mestre Vitalino, que representa o homem que consegue ascender ao campo mítico através do ato criativo, é somente um ator. É através deste personagem, que o resgata do inferno, que a memória de Lampião é trazida à vida, numa metáfora visual na qual Lampião (o ator) se dissolve dentro de uma caixa de barro. Vitalino representa o caminho para sair da escuridão, tal qual Virgílio na obra de Dante. Atuação intradiegética e homodiegética; 4) Desfecho (retorno ao 1º nível ficcional), com atores representando artesãos no tempo presente, criando uma ligação com a introdução do espetáculo.

Figura 44: o porteiro do inferno, um tonel com pernas



Fonte: vídeo da companhia

Figura 45: Vitalino liberta Lampião mesclando-o ao barro



Fonte: vídeo da companhia

Figura 46: Vitalino faz ressurgir Lampião



Fonte: vídeo da companhia

Figura 47: agradecimento



Fonte: vídeo da companhia

4 CONFLITOS INDIVIDUAIS COMO MOTOR PARA O DRAMA: CIE. DOS À DEUX E FRAGMENTOS DO DESEJO

*"We live in our desires rather than in our achievements."*⁴⁸

(G. Moore, Ave)

*"There are two tragedies in life. One is not to get your heart's desire. The other is to get it."*⁴⁹

(Bernard Shaw, *Man and Superman*)

Uma das propriedades do teatro de bonecos homogêneo é a sua capacidade de fazer o espectador associar a aparência do que vê à uma noção de realidade que possui, de uma forma permissível, de tal forma a imaginar a existência da autonomia ficcionada por meio de similitude da exterioridade do objeto que para ele se manifesta. Quer dizer, através da configuração da forma do objeto e do seu manuseio no espaço, elaborando, selecionando e organizando sequências de movimentos nos quais são impressas determinadas qualidades, o espectador pode ser induzido a executar interpretações sobre o sentido do gestual do boneco que vislumbra, inferindo desses movimentos informações que vão constituindo um código. Isso faz com que as informações instauradas sobre o movimento executado possam ser "lidas". E, para que a legibilidade obtenha alto grau de eficácia, o movimento deve ser "limpo", "claro" e "desenhado". Entenda-se, por isso, que a trajetória do movimento deve possuir contornos nítidos, precisos e sem ruídos de informação que a desestabilizem. Desse modo, a expressão formal do objeto age sobre o imaginário dos observadores, pactuando um contrato silente entre o ator e o público que convencionará a "ânima" do objeto. André-Charles Gervais (1947), com o intuito de sistematizar uma série de exercícios que colaborassem para a consecução do manuseio eficaz dos bonecos, concebeu sua "gramática elementar de manipulação" a fim de colaborar na aquisição de destreza do ator manipulador. Note-se que essa

⁴⁸ "Vivemos mais de nossos desejos do que de nossas obras." (tradução nossa).

⁴⁹ "Há duas tragédias na vida. Uma é não obter o desejo do seu coração. A outra é consegui-lo." (tradução nossa).

gramática não considerava a presença visível do ator e portanto, todo seu conteúdo versa sobre uma prática focada na observação exclusiva do boneco. Contemporâneos de Gervais, como Serguei Obraztsov, na União Soviética, e Gaston Baty, na França, trouxeram ao panorama da arte dos bonecos suas experiências e práticas teatrais, utilizando o boneco como "um sujeito cênico que prolonga a existência do personagem dramático" (JURKOWSKY, 2008, p. 45, tradução nossa), fato que, segundo Jurkowsky, "contribuiu enormemente à metamorfose do teatro de bonecos". Essa contribuição, datada na primeira metade do século XX, repercutiu na investigação aprofundada e na profissionalização dos artistas dentro das especificidades teatrais do boneco, tal como era concebido na época - sem a intromissão do ator visível na cena. Ressaltar o aspecto dramático da arte e alçar o entendimento da prática para além das artes plásticas era uma enorme conquista. Como constata Erik Kolar (apud JURKOWSKY, op. cit., p. 45, tradução nossa),

De fato, no teatro de bonecos, o personagem dramático é em parte representado pela voz humana e por um artefato plástico em movimento.[...] as artes plásticas são um elemento auxiliar submisso às intenções do encenador, elas representam o papel de uma arte utilitária.

Essa afirmação aponta para o caráter utilitário que as artes plásticas deveriam ter, segundo Kolar, para com o teatro de bonecos e a submissão dessa à arte dramática. Sergei Obraztsov, em referência ao método de Constantin Stanislavsky, dizia que o boneco propunha que o "eu em uma situação complicada" do ator fosse substituído por "ele em uma situação complicada", colocando o ator numa posição de observação dos resultados do jogo que ele próprio elaborava, numa condição de encenador. Obraztsov também afirmava que "o mistério do boneco é de se metamorfosear sob os olhos dos espectadores em atores com infinitas possibilidades ao mesmo tempo em que deixa claro que se trata de um boneco" (apud JURKOWSKY, 2008, p.44, tradução nossa). Obraztsov, tendo realizado sua formação em teatro, também compartilhava da ideia de que o

trabalho do ator é que fundamenta a apresentação do boneco e que a plástica do mesmo, está a serviço do trabalho do ator.

Essas visões serviram para instaurar uma perspectiva de valorização da função teatral do boneco, que, na época, passou a ser estendida para além da concepção de uma escultura em movimento, como mera arte plástica, mas passou a ser entendida principalmente como uma possibilidade dramática dentro do contexto cênico, um objeto à serviço de uma interpretação atoral.

No entanto, se observarmos essas mesmas declarações, à luz da cena atual, devemos indagar se elas podem ser consideradas com validade universal, visto a variedade de formas de apresentação do sujeito que se delineiam, como já pudemos perceber na análise de *Submundo* e de *Lampião*, e da perspectiva renovada de apreensão da imagem plástica como desencadeadora de dramaturgias e que, em termos de importância, se equivale ao ator para a provocação de significações.

Esses variados modos de constituição de presenças complexas que surgem e que, além de projetarem-se sobre um objeto determinado, dele absorvem algo, criando uma mistura produtora de polissemias, extrapolam uma definição restrita do que é o "teatro de bonecos" e ofuscam a certeza sobre a especificidade teatral que essa arte comporta. Assim, configura-se a indagação se, de fato, suas características intrínsecas localizam o teatro de bonecos como um gênero apartado das demais artes, com um *modus operandi* próprio, ou se, definindo-se seu entendimento mais holístico como "teatro de animação", podemos percebê-lo mais próximo a um ferramental intrínseco ao teatro, como questiona Piragibe (2011). Essas questões são de fato relevantes para a busca da compreensão do trabalho do ator que opera com vistas à produção dessas presenças. Primeiro, porque ao inteirar-se como parte de um todo operante, o ator deverá lançar mão de uma profícua utilização espacial, no sentido em que, dessa relação dialogal com os componentes espaciais que o cercam é que brotará a formalização do uso da animação como recurso expressivo para produção de um sistema de significação. Segundo, porque a distinção entre escalas de valores, ou hierarquia na cena, no sentido em que se estabelece a predominância de algumas funções como sendo mais imprescindíveis do que outras para a

construção imagética, irão determinar prioridades para o trabalho do ator. Quer dizer, se existe uma prioridade para a função textual, é a ela que o ator deverá servir. Da mesma forma, se a prioridade instaura-se sobre o manuseio cenográfico como informação, deverá haver uma preparação do ator para tal; se o objeto será o centro de atenção ou o combustível para acionar o discurso, ao seu redor o ator orbitará, ou, ainda, se houver equivalência de valores ou fusão de elementos, deverá haver ali um labor múltiplo do ator.

Sem dúvida, a integração cada vez mais constante do ator visível na cena teatral ocidental, com bonecos ou objetos animados, a partir da década de 1950 (JURKOWSKY, 2008), acrescentou um novo conteúdo dentro da apreensão da significação da imagem, e as asserções que compartilham da visão de que o boneco como personagem é o meio pelo qual o ator projeta sua interpretação, não parecem dar conta da explicitação de todos os fenômenos que podemos identificar. O estudo de Roger-Daniel Bensky, por exemplo, com sua primeira edição publicada em 1971, aborda as estruturas e a simbólica dos bonecos, apresentando o boneco teatral como sendo "um objeto móvel" que serve para a projeção da imaginação humana, um objeto expressivo que atua como portador de pensamentos humanos subjetivos. Ele diz que "o espírito projeta sobre uma forma em movimento sua vontade de concretizar as imagens do pensamento" (2000, p. 107, tradução nossa)⁵⁰. Mas o estudo de Bensky está fundado basilarmente sobre práticas com bonecos de luva, em especial ligadas à tradição do Guignol de Lyon, investigadas por meio de textos de bonequeiros franceses, tais como Lemercier de Neuville e André-Charles Gervais. Portanto, seu foco de pesquisa não encontra-se em diálogo direto com a presença do ator percebido como sujeito da cena, mas com o boneco percebido como um sujeito ficcional apartado da fonte produtora de movimento e, completamos, por um espaço-tempo determinado conscientemente pelo ator. Essa premissa é a que nos faz pensar o trabalho de dissociação do movimento do ator em relação ao movimento do boneco como um meio de simular a

⁵⁰ "L'esprit projette sur une forme en mouvement sa volonté inée de concrétiser les images de la pensée".

existência de autonomies distintas, como também nos aponta Alain Recoing.⁵¹ Em contraponto, Jeanne Heuclin⁵² pondera:

Repensando nesta frase de Recoing, da dissociação, eu creio que ela é válida para a técnica dele, esta técnica da ponta da mão, no qual o corpo do manipulador pode ser forte, estável e ter uma grande velocidade, o mesmo que o instrumentista pode ter uma imensa dissociação entre sua interpretação manual e seu próprio corpo, quando somos virtuosos violonistas ou pianista, não podemos investir o corpo na gesticulação que é esta da mão, é preciso ter um domínio, uma dissociação, é, sem dúvida, isso que ele quis dizer, mas eu não penso que seja válido para todas as técnicas de manipulação bonequeiras, é válido para a dele, por que falamos um bocado cada um daquilo que conhecemos melhor.

Frente à afirmação de Jeanne Heuclin, Dominique Houdart⁵³ acrescenta:

Mas quando manipulamos um Bunraku, como é o caso para nós, um Bunraku, ligado por fios, aqui ele não pode ter uma dissociação, existe, ao contrário, associação e existe uma projeção para frente, existe afastamento, é um duplo, é o teatro e o seu duplo, é o ator e o seu duplo, então eu não vejo dissociação, até mesmo eu a refugo um pouquinho, eu não estou completamente de acordo, mas, como disse Jeanne, esta técnica aqui demanda talvez uma espécie de autonomia da mão, bem, de acordo, mas quando fazemos um trabalho mais de corpo

⁵¹ Em entrevista concedida para esta pesquisa. Íntegra da entrevista em anexo.

⁵² Em entrevista concedida para esta pesquisa. Íntegra da entrevista em anexo.

⁵³ Em entrevista concedida para esta pesquisa. Íntegra da entrevista em anexo.

a corpo, então aqui, especialmente, não tem dissociação, mas, sobretudo uma completa osmose sim.

Como podemos perceber em práticas teatrais contemporâneas, é difícil restringir o entendimento do fenômeno da animação a uma situação que coloca o ator somente como um observador do objeto sobre o qual projeta sua subjetividade, ao deslocá-lo para longe de si. As condições de produção encontram-se associadas às de recepção, ou seja, a distinção do que se constitui como processo de elaboração não apresenta-se irrelevante para o espectador. Ao justapor visivelmente o corpo vivo e a matéria inanimada, lado a lado, ou mesclá-las, o teatro muito se têm apropriado do valor dessa imagem como elemento uno, evocador, simbólico e deflagrador de cognições de efeito estético (além de outros efeitos cognitivos) para o público, o que aponta para uma nova valorização do caráter plástico, dentro da perspectiva de um teatro não mais homogêneo, mas híbrido. Os recursos escultóricos da criação plástica, investida de subjetividades, associadas à ação desempenhada pelo ator, ao texto e à música, formam contextos impregnados com significações. A hibridação, nesse aspecto, dá uma nova dimensão ao ator e ao objeto, exacerbando os sentidos múltiplos que lhes possam ser atribuídos. Nessa ótica, o híbrido difere-se do heterogêneo, pois enquanto este aponta para a justaposição de elementos diversos, aquele se apresenta como a combinação de dois elementos que geram um terceiro produto. Néstor García Canclini (1997) aponta a hibridação como fruto de processos culturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam em formas separadas, combinam-se e geram novas estruturas, objetos e práticas. Ainda sob o ponto de vista da constituição da imagem na percepção do observador, o estudo de Sergei Eisenstein (2002) acerca da edição fílmica reafirma o efeito Kuleshov⁵⁴ e conclui que a associação de duas imagens diferentes produzem a percepção (imaginação) de uma terceira

⁵⁴ Efeito percebido pelo cineasta russo Lev Kuleshov (1899-1970) através do qual a justaposição de planos na montagem do filme pode gerar nova significação. O efeito centra-se na capacidade do observador projetar interpretações pessoais sobre uma imagem, ao contextualizá-la.

imagem a elas relacionadas mas que, isoladamente, delas se distinguem.

Assim, a hibridação também pode ser vista como um interfaceamento de campos, um entrecruzamento de domínios simbólicos. Felisberto Sabino da Costa também entende que a hibridação é um fenômeno perceptível no teatro de animação. Ele diz que "o teatro de animação é uma arte híbrida, e incorpora diversos elementos em sua constituição dramática" (2011, p. 34).

Para aprofundarmos mais nossa investigação sobre o caráter híbrido e seus reflexos no teatro de animação, contaremos com a análise de *Fragmentos do desejo*, uma das últimas produções da companhia teatral Dos à Deux, que apresenta cenas em que a evidência de corpos híbridos problematiza as questões referentes à produção de sentido e à presença do ator, tais como nos são propostas nas formas teatrais homogêneas com bonecos. Dessa forma, investigaremos como se comportam também os objetos e o espaço em sua relação com o ator, se podemos considerá-los como um prolongamento e uma projeção de sua interpretação ou se apresentam qualidades na cena que não estão apenas submissas à vontade do ator, mas participam ativamente com a significância que aportam, em pé de igualdade com o humano.

A companhia Dos à Deux foi criada em 1997 por André Curti e Artur Ribeiro, ambos com um percurso desenvolvido no teatro e na dança. Suas experiências os levaram à investigação de um teatro gestual, embasado em imagens e expressividade do corpo dos atores. Com seus espetáculos, o grupo já percorreu mais de quinze países na Europa, Ásia, África e Américas, realizando mais de quinhentas apresentações. O grupo trabalha com uma divulgadora que atua internacionalmente há seis anos e possui sede própria, um espaço de pesquisa e criação, no Rio de Janeiro, além de uma sede em Paris. Entre suas criações estão os seguintes espetáculos: *Dos à deux*, em 1998; *Je suis bien moi*, em 2000; *Aux Pieds de la lettre*, em 2001; *Nuit des cercles*, em 2003; *Saudade em Terras d'água*, em 2005; *Fragmentos do desejo*, em 2009; *Ausência e Irmãos de Sangue*, ambos em 2013. No espetáculo *Fragmentos do Desejo* são abordadas questões relativas à diferença, à afirmação da identidade e aos profundos e ocultos desejos humanos. Para desenvolver esses temas, as vidas de quatro personagens são

entrelaçadas: Olga, a governanta da casa; Angelo, o filho cujo nascimento matou sua mãe e que sente a necessidade de se travestir desde sua infância; o pai dominador de Angelo; e Orlando, um cego que se apaixona pela voz de Angel - nome artístico de Angelo em suas apresentações como transformista numa casa noturna de espetáculos. Na intriga, são reconstituídas as lembranças e manifestam-se os conflitos individuais dos personagens que repercutem na dificuldade de dialogarem.⁵⁵

Nesse trabalho, a companhia labora sobre a perspectiva de evidenciar o universo interior do protagonista, utilizando, para este empreendimento, uma narrativa de cena fragmentada, que intercala marcos temporais em uma ordem não cronológica. Nessa narrativa, atores, cenografia, adereços, figurinos, luz e som mesclam-se para assumir nova significância. Com isso, o espetáculo estimula o espectador a associar as ideias propostas pelas imagens, as quais se intercalam com elipses, através de saltos temporais, transformações espaciais, *flashbacks* e *blackouts*. As cenas apresentam instantes na vida de Angelo, o protagonista, que se confundem temporalmente, de forma não linear, oscilando entre espaços que representam o cotidiano presente do personagem e representações de um passado que parece ser resgatado de uma memória difusa e enclausurada - como apresentado na cena que ocorre dentro do imenso armário, mostrando o relacionamento de Angelo com o seu pai, na infância.

Sem utilizar texto falado ao vivo, embora utilize algumas músicas e uma voz em *off* em algumas cenas, percebemos que existe um sentido do discurso que é portado pela articulação dos corpos dos atores em relação a todos os demais elementos cênicos, no momento do ato da representação, uma vez que os sentimentos e as impressões dos personagens, velados com o silêncio, eclodem na expressão dos elementos e objetos visíveis, em estado relacional com o corpo humano. Perpassando a trama e a composição visual, apresenta-se a busca pela identidade, a autoafirmação social, a alteridade e o desejo. Para a companhia Dos à Deux, nas palavras de seus diretores, "*Fragments do*

⁵⁵ Informações retiradas do site <http://www.dosadeux.com/> (acesso em 19/07/2013)

*desejo equilibra-se entre dois abismos: o da necessidade de dizer quem somos e o do desejo".*⁵⁶

Figura 48: da esq. para dir., Angelo, ator animador, ave (boneco), governanta e pai



Fonte: vídeo da companhia

Quanto à fábula, o espetáculo apresenta a trajetória do protagonista Angelo (o filho) desde sua partida da casa paterna, sua ascensão artística como transformista, sua homossexualidade, seu encontro com o amor e a visita conturbada (retorno) ao lar paterno. Mas, ao contrário da parábola do filho pródigo, o pai não o acolhe de braços abertos, com carinho. Oferece-lhe, entretanto, com sua rispidez, lembranças que o fazem reviver seu passado, trazendo à tona sentimentos guardados que pouco a pouco parecem se

⁵⁶ Retirado do dossiê da Cia., arquivo pdf, disponível em <http://www.dosadeux.com>.

materializar em metáforas. No enredo, através desses deslocamentos temporais que nos são apresentados, é revelada a infância perturbadora do personagem, acometido pelos abusos sexuais sofridos na relação incestuosa com seu pai. São essas memórias que acompanham o fio da trama. O espetáculo testemunha abordando temáticas atuais, tais como a sexualidade, a liberdade, a expressão pessoal e a manifestação do desejo, a pedofilia dentro do ambiente familiar, o homossexualismo e o transformismo, a manifestação de afetividade, o amor e o preconceito. O modo de apresentação da temática, ou, o discurso formal, também revela uma aceção pós-dramática do evento cênico ao expor signos plurissignificativos e manifestar corporeidades que fazem sentido, propondo ao espectador "imagens de sonho", estruturas oníricas que não hierarquizam as imagens, e participação na criação da obra por meio da leitura pessoal, além da permeabilidade entre as linguagens simultâneas utilizadas na cena (LEHMAN, 2007, p.137-140).

Se, no teatro de bonecos tradicional busca-se a similaridade antropomórfica do objeto através da forma e do movimento, almejando a relativa ilusão do movimento autônomo, o que confere ao objeto animado força expressiva como um personagem aparentemente dissociado de seu manipulador, o que percebemos em *Fragmentos* é que, embora se nos apresentem cenas nas quais os atores animadores estão ocultos, destacando os bonecos como supostos agentes dentro da fábula, estas não são as cenas que preponderam. A ilusão de autonomia do objeto não é tão utilizada no espetáculo quanto a produção de sentidos múltiplos através de imagens advindas de um estado corporal cênico impregnado com as propriedades do objeto que nele se instauram. Nas cenas, preponderam imagens que reduzem as fronteiras que separam corpo de objeto. O conceito de produção de autonomia, aqui, não nos parece tão exemplar quanto o de produção de *presença*. Para Jean-Pierre Ryngaert (2009, p. 55-56), a presença do ator "não existe sempre pelas características físicas do indivíduo, mas sim em uma energia vibrante, da qual podemos sentir os efeitos mesmo antes de o ator agir ou tomar a palavra, no vigor de seu estar no lugar". Assim, essa "energia vibrante da qual podemos sentir os efeitos" é que determina a apreensão de uma manifestação mais expressiva.

Figura 49: ator que manipula espécie de cortina e que acompanha a performance de Angelo



Fonte: site da companhia

Figura 50: performance de Angelo na casa de espetáculo



Fonte: site da companhia

No entanto, para que a definição de autonomia do objeto não fique restritamente atrelada à determinação de um certo tipo de comportamento modelar que deva ser impresso pelo ator ao objeto, podemos alargar essa definição incorporando nela a perspectiva de que a percepção de autonomia de um objeto também está associada à produção de uma experiência particular que possibilite ao espectador resgatar vestígios de uma "crença anímica", considerando-a como um sistema humano inato capaz de organizar a realidade a partir do pensamento mágico-mítico. Dessa forma, o jogo da cena parte também de um princípio que visa estimular a convenção de uma realidade ficcional apelando para capacidade de produção simbólica do observador, pautada em determinadas crenças. Como explicita Luis Milman (1999, p. 20),

Crenças são estados psicológicos que possuem conteúdo simbólico. Portanto, quando se trata do discernimento do conteúdo de tais estados, o que está em jogo é a possibilidade de discernimento das propriedades semânticas que eles possuem em vista do seu conteúdo.

Essa experiência, no adulto, comporta o discernimento do estado ficcional que a autonomia do objeto assume. Assim, a "crença no anímico", nesse caso, é mais a sugestão de um estado psicológico que o permite participar criativamente do lúdico. Para isso, as imagens dinâmicas são eficientes no transporte de conteúdos que associam o objeto à ideia de volição.

Segundo Andreas Broeckmann (*In*: DOMINGUES, 2009, p. 261-272), "uma das mais antigas e ainda uma das formas mais predominantes da abstração artística é a imagem". Partindo das condições de sua produção, distribuição e exibição, uma imagem não é apenas uma superfície limitada coberta por uma construção visual, mas, conclui Broeckmann, pode ser um processo instável. O "estático" é relativo e pode ser o produto de realizações operacionais contínuas e em andamento, no observador. O significado de imagem também pode ser percebido como resultado de um processo de recepção. Isto nos faz refletir sobre a noção de realidade compartilhada, na qual

existe uma interface entre interioridades, nesse caso, entre o(s) produtor(es) da imagem e o(s) receptor(es), os quais são capazes de elaborar em conjunto a percepção e a convenção de uma realidade ficcionada e as operações de produção de imagem. No teatro, essas relações ocorrem entre os sujeitos que partilham um mesmo espaço ao mesmo tempo.

Sobre a produção de presenças em *Fragmentos*, percebemos que muitas delas são geradas como produto do binômio ator-objeto. A respeito disso, nos cercamos de Jonh Bell (2011, p.57), que explicita muito bem a ideia de que o objeto animado não é apenas uma "coisa" interpolada entre o ator e o público. Ele diz que a representação com objetos significa uma "aliança momentânea" ou uma "negociação entre humanos e coisas". Um "acordo" entre o homem e o mundo material. Bell nos apresenta o objeto associado ao ator como portador de ideias. Essa observação indica uma discussão sobre a localização do sujeito na cena, que nem sempre é clara, uma vez que essa localização pode ser dissimulada, ocultando a fonte que produz a ação, ou desdobrada, utilizando-se mais de uma fonte produtora de ação. Se pensarmos no ator como agente integrante de um conjunto que indica a percepção do sujeito ficcional, pensaremos em qualidades que lhe devem ser inerentes para construir essa percepção no espaço da cena. O ator deve investir sua energia na elaboração da imagem do novo sujeito ao qual irá integrar-se, sendo que essa energia opera sobre o espaço e sobre o tempo. Jacques Aumont (2009, p. 179) reflete sobre o tema, dizendo que

[...] a representação do espaço e a do tempo na imagem são grandemente determinadas pelo facto (*sic*) de que, a maioria das vezes, esta representa um acontecimento, também situado no espaço e no tempo. A imagem representativa é pois muitas vezes uma imagem narrativa, mesmo que o acontecimento contado tenha pouca amplitude. [...] A *narrativa* é rigorosamente definida pela narratologia recente como conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história. Além disso, esse conjunto de significantes - que transmite um conteúdo, a história, que deve

decorrer no tempo - tem também, pelo menos na concepção tradicional, uma duração própria, pois também a narrativa decorre no tempo.

A questão que Aumont coloca e que nos interessa é justamente esta, como uma imagem pode conter uma narrativa? O autor relembra que, em Platão, encontramos a definição de três tipos de narrativa: a) a narrativa que exclui a mimese (exclusivamente verbal); b) a narrativa que só comporta a mimese (análogo das ações e palavras das personagens; o teatro); c) a narrativa mista (que comporta alternadamente uma parte verbal e uma parte mimética; a epopeia). Com isso, Aumont conclui que existe a distinção entre *mostrar* e *dizer*, ou seja, "existem dois níveis de narratividade potenciais ligados à imagem: o primeiro na imagem única, o segundo na sequência de imagens" (2009, p. 180). Portanto, devemos estender a compreensão de imagem como um sistema dinâmico que contém e produz narrativas. Se, no primeiro nível de narratividade temos o plano isolado, no segundo nível é que será executada a montagem que congregará os planos. Ou, buscando equivalência aos termos teatrais, podemos pensar os planos como elementos de cena isolados ou organizados para compor um quadro. Essa questão pode ser observada à luz das diversas cenas de *Fragmentos* nas quais percebemos o corpo do ator acoplado a objetos, produzindo uma imagem, e contextualizando-a no decurso temporal com outras imagens.

Figura 51: objeto-lustre integrado ao corpo da atriz



Fonte: site da companhia

A alteração do corpo do ator pela pregnância do objeto, na contemporaneidade, é um dos temas abordados em um artigo de Cariat Astles (2008, p. 51-68) que discute, por um lado, "um retorno ao animismo" dado pela supressão de corpos de bonecos em detrimento à percepção do humano como uma parte entre vários elementos "vivos" e, por outro lado, o corpo do boneco como um local onde são projetadas questões sobre identidade. Segundo a autora, os avanços nas pesquisas médicas e tecnológicas

[...] tem levado a uma melhor compreensão do mundo como um ecossistema do qual os seres humanos são apenas uma parte. Desta forma, o ser humano, antes visto como uma força dominante e decisiva nos movimentos do mundo, ficou reduzido a uma parte do sistema dentro do qual ele interage, mas sem dominá-lo. Este ecossistema maior é visto como um fluxo constante de interações, processos e reações entre matéria orgânica

e inorgânica, na inter-relação entre seres vivos e inanimados. (ASTLES, 2008, p.56)

Portanto, a imagem que comporta essa inter-relação entre matéria orgânica e inorgânica possui, em si, um potencial narrativo que lhe é inerente, pois extrapola as definições dicotômicas sobre a matéria e oferece a ambiguidade como uma ferramenta para reavaliar as noções de vida e dependência, relacionadas à crença anímica, bem como para afirmar a identidade de um novo corpo, híbrido, que possui um caráter de efemeridade em sua constituição, pois a imagem desse corpo é passível de rapidamente ser desfeita.

Identificamos que, em *Fragmentos do desejo*, existe um processo evidenciado em sua transformação espaço-temporal. Os tempos e lugares não "saltam" simplesmente. Existe uma transição rápida entre os ambientes apresentados, executada à vista do público, mas que funcionam como uma "sobreposição de imagens". Parece existir uma intenção de provocar a coexistência dialogal de tempos e lugares distintos que eclodem da subjetividade dos personagens da trama.

O espaço e o tempo manifestam-se "borrados": os distintos ambientes (interior de diferentes locais, sala, quarto, camarim, cinema) permeiam-se e interpenetram-se. Cada transformação visível da cenografia parece configurar um novo tempo. O fluxo de movimentação narrativa segue um modelo no qual a cadeia dos acontecimentos é materializada através da transformação do espaço por meio dos elementos cênicos, não de uma forma sequencial, mas como se fora uma rede de interconexões. A imensa caixa multifacetada que compõe a cenografia, transforma-se para elaborar novos espaços. Por exemplo, ao servir de palco para a atuação dos bonecos, o interior da caixa representa um tempo passado, vivido ou imaginado, e transforma-se num espaço de interioridade dos personagens que incita a ideia de algo guardado, velado, de um segredo. De quem? Do pai, do filho ou da governanta? Isso não fica claro, resta em aberto. Essa abertura propõe o enigma dos acontecimentos e os sentimentos que os relacionam.

No espetáculo, a composição das cenas inclui uma ampla partitura de ações coreografadas, as quais resultam de dois distintos momentos na criação dos diretores e coreógrafos.

Segundo Artur Ribeiro⁵⁷, num primeiro momento, ele e André Curti criaram em conjunto um rol de personagens, atribuindo a cada um deles um conflito interno. Sem diálogos, apenas pensando em situações. Em seguida, associaram e selecionaram os personagens e seus conflitos. Artur comenta que, no processo de elaboração de *Fragmentos*, foram criados cerca de trinta e cinco personagens dos quais, em cena, finalmente restaram apenas quatro. Para a materialização dos conflitos, eles elaboraram imagens metafóricas que engendraram a história.

Figura 52: pai e filho em disputa de xadrez



Fonte: site da companhia

⁵⁷ Entrevista concedida para esta pesquisa, 2012 (em anexo)

Figura 53: governanta serve de suporte para o tabuleiro



Fonte: site da companhia

Figura 54: pai e filho (bonecos) disputam partida de xadrez



Fonte: site da companhia

Nessas imagens, atores e elementos de cena se associaram para significar novas ideias, como acontece na cena em que Angelo e seu pai disputam uma partida de xadrez: o tabuleiro repousa sobre a cabeça da governanta, que atua como mesa de apoio ao mesmo tempo em que marca o tempo das

jogadas e serve bebida aos jogadores. A partida de xadrez possui camadas de significação mais profundas e múltiplas, que conferem abertura à interpretação. Segundo Artur, o jogo de xadrez na cabeça tem o peso da tarefa serviçal da governanta. O peso de que ela porta os segredos da família em silêncio, porta e mantém a organização dos objetos da casa. Ao mesmo tempo, a própria governanta é convertida em mais um objeto na mobília da casa.

Essas imagens mentais foram perseguidas no nível plástico, tentando transpor para o plano cênico a ideia originária. A imagem que é retida pelo espectador, como concretização da fantasia produzida pelo artista, é a síntese do conceito e da forma representados nesse sistema mítico elaborado. A apresentação das imagens atua como uma "escultura em movimento", dada a clareza e limpeza de todo o gestual que compõe a partitura de ações dos atores, partitura responsável pela construção semântica nas relações de cena.

A qualidade de legibilidade das imagens é acentuada através da tentativa de provocar a percepção de "instantes" como formas de tempo retidas no espaço. A sucessão de imagens, localizadas em diferentes pontos do palco, é articulada numa narrativa coreografada dos acontecimentos. Entre os distintos instantes percebidos em marcos espaciais, temos a ocorrência de transições, o deslocamento dos corpos os quais "alinhavam" a ocupação espacial. As frases coreográficas são geradas a partir da imagem principal a qual pretende-se reter no instante, e na qual centra-se a "informação essencial". Henri Bergson (2006, p. 62-63) diz que

[...] embora uma duração não tenha instantes, uma linha termina em pontos. E, a partir do momento em que a uma duração fazemos corresponder uma linha, a porções da linha deverão corresponder "porções de duração" e a uma extremidade da linha uma "extremidade de duração": será esse o instante - algo que não existe realmente, mas virtualmente. O instante é o que terminaria uma duração se ela se detivesse. Mas ela não se detém. O tempo real não poderia portanto fornecer o instante; este provém do ponto matemático, isto é, do espaço. E, no

entanto, sem o tempo real, o ponto não seria mais que ponto, não haveria instante. Instantaneidade implica portanto duas coisas: uma continuidade de tempo real, ou seja, de duração, e um tempo espacializado, ou seja, uma linha que, descrita por um movimento, tornou-se por isso simbólica do tempo: esse tempo espacializado, que comporta pontos, ricocheteia no tempo real e faz surgir nele o instante.

Com isso, Bergson reflete que a percepção do tempo pode ser espacializada através da decomposição do movimento em "posições" que o corpo móvel assume no espaço e que cada posição, uma "interrupção virtual" corresponderia a um instante. Assim, os "instantes" seriam puras "visões mentais". Em *Fragmentos*, existe uma partitura de ações elaboradas em conjunto com a associação de objetos integrados ao corpo do ator, organizada numa lógica provocadora de interrupções virtuais do tempo, fragmentações que estimulam visões mentais e imagens portadoras de significação.

Figura 55: Angelo e governanta com caldeirão na cabeça



Fonte: site da companhia

No entanto, se, por um lado, o surgimento incessante de novos espaços e tempos constrói uma dinâmica para a sucessão de cenas, por outro lado, cada cena busca extrair a essência da imagem, condensando o tempo e intensificando-o por meio da execução precisa dos movimentos dos atores. É a utilização do espaço no eixo sintagmático, no seu transcurso contíguo de forma econômica, que percebemos a intenção de conferir importância e significado para cada gesto, como se tudo que nos

fosse apresentado fosse imprescindível. O espaço também busca sua síntese, pois, no decurso da sucessão e retrocesso do tempo ficcional, os elementos que são relacionados são apenas aqueles que almejam ser indispensáveis para provocar uma leitura de intencionalidade.

Em suma, a cronologia da fábula segue uma estrutura repleta de rupturas e saltos, na qual não existe uma linearidade, mas a sugestão de simultaneidades. O passado se mescla com o presente, como se as memórias pouco a pouco assumissem materialidade e dialogassem intensamente com os personagens. Espaços e tempos se interpenetram como tramas de uma mesma rede, na qual o homem se encontra emaranhado. De fato, não é possível apreender o todo, apenas percebê-lo em fragmentos e tentar organizá-los, como um quebra-cabeça. O espectador, neste jogo, passa a ser um viajante do tempo, deslocando-se imaginariamente inúmeras vezes no decorrer da história. Para Mikhail Bakhtin (2003, p. 225),

A capacidade de *ver o tempo*, de *ler o tempo* no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas, mas como um todo em formação, como acontecimento; é a capacidade de ler os indícios do curso do tempo em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas (até conceitos abstratos).

Nossa relação com o tempo e a percepção de sua manifestação é capaz de provocar novos modos de representação artística. Ao apresentar um modelo de tempo maleável, ou tempo psicológico, como produtor de espaços que absorvem os personagens, transportando-os para outro lugar, a companhia *Dos à Deux* propõe ao espectador que este tempo se projete dentro das memórias fragmentadas que o espetáculo apresenta e que, de posse dessa substância, materializada na ação concreta dos atores, o espectador recrie os acontecimentos ficcionais a partir de sua leitura pessoal das imagens. Esta experiência temporal vai-se intensificando com a constante transformação dos espaços. Consoante Aumont (2009, p. 182),

Foi o que observaram vários autores da corrente semiológica: a narrativa inscreve-se tanto no espaço quanto no tempo, conseqüentemente, toda imagem narrativa, e mesmo toda imagem representativa, é marcada pelos "códigos" da narratividade, antes mesmo que essa narratividade se manifeste eventualmente por uma sequencialização. [...] A representação do espaço e do tempo na imagem costuma ser uma operação determinada por uma intenção mais global, de ordem narrativa: o que se trata de representar, é um espaço e um tempo *diegéticos*, e o próprio trabalho da representação está na transformação de uma *diegese*, ou de um fragmento de *diegese*, em imagem. A *diegese*, como sabemos, é uma construção imaginária, um mundo fictício com as suas leis próprias, mais ou menos parecidas com as leis do mundo natural, ou pelo menos com a concepção, também mutável, que fazemos dele.

Assim, concluímos que a imagem, como portadora de sentido, pode ser "lida", interpretada, pelo destinatário, tanto em seu plano espacial, através das relações estabelecidas entre seus elementos compositivos, quanto em sua sequencialização e organização no espaço através da "montagem dos planos" num eixo contíguo.

Sobre os mecanismos de construção do pensamento mítico, acionados pelas imagens, é importante lembrar Ernst Cassirer (2004, p.14), que diz que "muito antes que o mundo seja dado à consciência como um conjunto de 'coisas' empíricas e como um complexo de 'propriedades' empíricas, ele se lhe dá como um conjunto de forças e efeitos míticos". Cassirer diz que,

[...] por mais nitidamente que a mera "verossimilhança" do mito se distinga da "verdade" da ciência rigorosa, mesmo assim persiste, por outro lado, graças a essa separação, a estreita conexão metódica entre o mundo do mito e o mundo que costumamos chamar de "realidade" empírica

dos fenômenos, a realidade da "natureza". Com isso, o mito ultrapassa uma significação meramente material; aqui, ele é pensado como uma determinada e (em sua posição) necessária *função* da compreensão do mundo. E, então, ele pode provar-se - também nos detalhes da construção da filosofia platônica - como um motivo verdadeiramente criador, um motivo fecundo e formador. (CASSIRER, 2004, p. 14)

Cassirer (2004, p. 19) nos diz que o mito opera por uma necessidade, portanto, não existe somente numa esfera "inventada", compete-lhe um modo próprio de "realidade".

Figura 56: Angelo executa partitura de ações com o auxílio de um "ator manipulador"



Fonte: site da companhia

Figura 57: jantar em família. À esq. o corpo de um ator, de negro, serve de cadeira para Angelo



Fonte: site da companhia

O recurso da caixa preta utilizado no espetáculo *Fragments do desejo* propicia que o negro emoldure as cenas, as quais aparecem recortadas pela luz. Se, de pronto, temos a sensação de um palco vazio, com poucos elementos dispostos sobre ele, aos poucos se apercebe que a sugestão do palco negro concorre muito mais para sugerir um espaço invisível e ilimitado, o qual mantém interligados os personagens. O espaço negro assume uma característica de substância que se funde aos corpos como amálgama. O espaço vazio assume uma densidade. Essa substância opaca, longe de apenas servir como fundo, parece possuir uma aderência aos corpos e, de alguma forma, parece contribuir para que eles se movimentem no espaço. A dimensão da cena, em termos espaciais, apresenta uma métrica epicêntrica, organizando centros de forças - iluminados - cercados por um grande campo negro ao redor, como um infinito. Esta concepção polarizada, contrária à concepção de um espaço homogêneo de métrica cartesiana, onde todos os elementos de cena são percebidos e valorados

com a mesma carga de luz, evidencia os centros de forças como pontos luminosos de destaque, ressaltando corpos e objetos. O entorno negro, o campo circundante, não apreensível em sua totalidade, parece possuir o potencial de gerar os acontecimentos, fazendo surgir ou desaparecer os elementos que serão visíveis, bem como transformá-los. O espaço, então, manifesta-se metaforicamente como espaço do inconsciente, ao apelar para sua capacidade geratriz de imagens.

Como propriedade para ocultar, o escuro, que se apresenta também como fundo, oferece como característica uma indecifrável profundidade e, ao mesmo tempo, desapega as retinas do observador da imagem identificada como superfície. Com isso, a escuridão remete nosso olhar até os pontos de atenção específicos, evidenciados pela luz. Os focos de luz, portanto, pontuam e marcam determinadas áreas de interesse, zonas de significâncias da cena que, contiguamente, apresentam a narrativa previamente elaborada pelos criadores do espetáculo. A condução do olhar através da psicofísica da luz possui um relevante papel na elaboração dramática do espetáculo, pois por meio das sucessivas e pontuais alternâncias luminotécnicas, é possível determinar massas de escuridão que se apresentam significantes. Utilizamos o termo "massa de escuridão" por acreditar que o negro não representa simplesmente o espaço vazio, mas representa também o espaço lotado com tudo aquilo que não podemos identificar, mas que podemos imaginar. O fundo escuro cerca e espreita as áreas iluminadas que nos são reveladas, tal como os medos, preconceitos e memórias que assombram os personagens. Sob esse aspecto, o espaço denso da escuridão pode aludir a uma presença pressentida, um fantasma onipresente que acompanha todos os acontecimentos.

Ao optarem em conceber um espetáculo sem texto falado - embora possua um pequeno texto em *off* e algumas músicas cantadas, os criadores Artur Ribeiro e André Curti utilizam seus gestos e a relação com os elementos dispostos no espaço, através de seus usos, para conduzir a leitura dos acontecimentos e induzir o espectador a reavaliar as significâncias do que é visto. Essa dupla acepção do espaço, como recorte luminoso perceptível e como adensamento evasivo proposto pela escuridão, torna o ambiente ficcionalizado um espaço maleável. O *onde* poderia se tornar qualquer lugar com a presteza da contra-regagem de cena. Mas não é o que

acontece. Os locais são sempre definidos, e o que mais lhes dá consistência é a interpretação dos atores. A ação que executam e a relação que estabelecem como os objetos são claras, mesmo que o sentido possua abertura. Dessa forma, os corpos dos atores em interação com poucos elementos reforçam a percepção de um local, ou, contribuem para a criação desses espaços ficcionalizados que se confundem com a própria imaginação/lembrança dos personagens. O espaço também é esculpido através dos gestos e pela forma com a qual se imprimem os corpos dos atores no vazio entre os objetos.

Mas o espaço não é somente um espaço vazio ou preenchido pela escuridão. Como já dissemos, existem objetos na cena, e aqui incluímos adereços, figurinos, bonecos e cenografia, extremamente importantes, tanto do ponto de vista do acionamento da ação nos corpos dos atores quanto do ponto de vista semiótico. Talvez o principal elemento cenográfico seja a grande caixa multifuncional, repleta de portas, localizada centralmente no palco, que atende às diversas situações. Para os diretores do grupo,

O quadro da cena original prolonga-se em direção ao quadro da caixa escolhida como elemento cenográfico central. Esta caixa também é composta de portas, assim como quadros e lugares de passagem. A luz acompanha esta arquitetura do espaço pela fragmentação das zonas. A porta não só simboliza o acesso a um espaço oculto, mas também o próprio espaço que a porta dissimula, ao qual atribuímos certa dimensão de mistério. É a entrada num espaço fundamental.⁵⁸

⁵⁸ In: dossiê da Cia., arquivo pdf, disponível em <http://www.dosadeux.com>.

Figura 58: Angelo e o cego no cinema



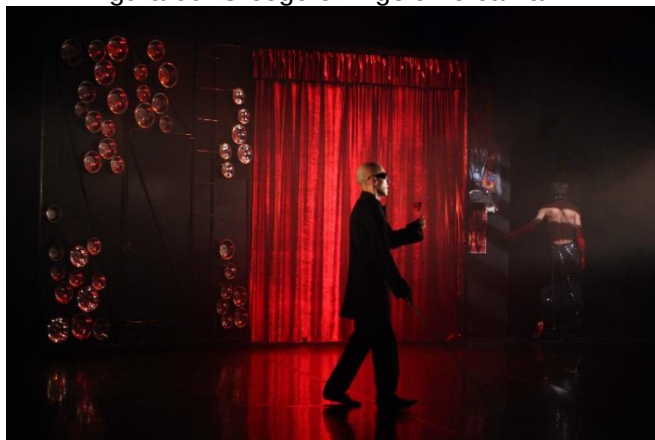
Fonte: site da companhia

Figura 59: O cego e Angelo na rua



Fonte: site da companhia

Figura 60: O cego e Angelo no camarim



Fonte: site da companhia

Figura 61: Angelo no quarto com o cego



Fonte: site da companhia

Figura 62: No interior da caixa, bonecos representam Angelo em sua infância com seu pai



Fonte: site da companhia

O jogo com a caixa, o dentro e o fora, o interior e o exterior, a abertura e o fechamento de portas e paredes e os giros que ela desenvolve no palco, tudo isso torna instável a rigidez e a materialidade do grande objeto. Ele se transforma com as variadas situações de modo similar aos acontecimentos de um sonho. O espaço, assim, é recriado a cada instante com a rapidez de um fluxo de pensamento. A caixa, constantemente manipulada, procura fazer com que o público não perceba os mecanismos que a acionem, e serve como metáfora da vida interior dos personagens, o local onde guardam seus desejos, suas memórias e aprisionam seus sentimentos. É dentro dela que ocorre o *flashback* com os bonecos, atuando como duplos dos atores, no qual vemos a infância de Angelo e o abuso sexual sofrido.

Quanto aos espaços ficcionalizados, infere-se quatro, bem distintos, a saber: a casa do pai (apresentada em dois planos temporais, passado e presente); a casa de espetáculo (que subdivide-se e alterna-se em palco, camarim e rua, em frente à casa de espetáculo); a sala de cinema e a casa do cego (o fã que se apaixona pelo transformista).

Segundo Stephen Hawking (2012, p.33), "a teoria da relatividade geral de Einstein transformou o espaço e o tempo de

um fundo passivo onde os eventos se desenrolam em participantes ativos na dinâmica do Universo". A ideia de que massa e energia deformam o espaço-tempo, na teoria da relatividade geral de Einstein, revolucionou a concepção das leis do universo, pondo abaixo certezas que conduziram a ciência por cerca de trezentos anos. As leis newtonianas, dentre elas a lei da gravidade, foram contestadas e hoje, a comunidade científica compreende e admite os seus equívocos, através da comprovação das proposições de Einstein. O tempo, não mais tido como grandeza absoluta, é compreendido como substância relativa e maleável de acordo com a interação de seus participantes. Essa nova leitura do mundo, advinda de uma profunda capacidade imaginativa em conceber possibilidades inusitadas, projeta reflexos na sociedade em geral. A arte, especialmente, em sintonia com seu tempo, vivencia esses conceitos em sua prática.

Na elaboração de um fluxo na narrativa, a possibilidade de viajar no tempo, retrocedendo ao passado através de desvios da retilínea linha temporal - os chamados *buracos de minhoca*, inspiram saltos temporais que estimulam o espectador a reorganizar sua leitura dos acontecimentos presentes na cena através de uma nova perspectiva introduzida por um novo dado sobre o passado vivido da personagem. Isto faz com que se obtenham novas informações sobre o acontecimento, atualizando-o. Embora a analogia entre a viagem temporal e a fragmentação e embaralhamento da sequência cronológica da cena seja metafórica, ela nos aparece como uma visão contemporânea alicerçada por conhecimento científico. No entanto, não podemos esquecer que recursos semelhantes já foram utilizados pela literatura clássica. Mesmo as tragédias e as epopeias gregas já lançavam mão do procedimento de escritura *in media res*⁵⁹. Tanto *Antígona* quanto a *Ilíada* ou a *Odisseia*, ou mesmo *As mil e uma noites*, nos apresentam saltos espaços-temporais como recurso para tornar a trama intrincada e absorvente. Mas, como salienta Linda Hutcheon (1991, p. 277), o pós-modernismo trouxe à superfície a valorização do processo em detrimento ao produto; o processo de elaboração é apresentado de forma aberta e "com uma situação enunciativa que se modifica junto com cada espectador".

⁵⁹ Em literatura significa começar uma história pelo meio.

A acuidade na ocupação do espaço e na realização das coreografias é notória, o que nos impele a ressaltar a trajetória dos diretores do espetáculo como bailarinos e coreógrafos. O espetáculo explora conscientemente a cinesfera do ator, as relações de ocupação do seu espaço físico (delimitação de seu espaço em relações de tensão e contenção do movimento), e exercita a dinâmica dos movimentos dentro das diferentes camadas dessa cinesfera (proximal, medial e distal), mantendo uma qualidade expressiva extra-cotidiana.

A afirmação do espaço cinesférico é perceptível também na tensão gerada pela recorrente imobilidade e pela sua ruptura através de movimentos disparados com energia. O efeito causa uma movimentação dinâmica, com o uso e manuseio de linhas de força que atuam sobre o espaço. O olhar dos atores também são enfatizados no contexto de diálogo extraverbal. Ele identifica e mantém presente na cena os objetos focais dos personagens.

Para Rudolf Laban (1978, p.177),

A atividade mediadora do ator exige alto nível de veracidade. O ator, mímico ou o bailarino competentes revelam de maneira extraordinária a possibilidade de expressar os valores de veracidade com todas suas complicações, por meio das ações corporais. Trata-se de um erro grave tratar o teatro e a representação teatral como faz-de-conta, com situações onde se lidam com ações e ideais falsos. A mímica e o teatro introduzem o espectador nas realidades da vida interior e no mundo latente dos valores. [...] A fim de proporcionar ao espectador a resposta certa às suas mais íntimas expectativas, o ator deve dominar a química dos esforços humanos, devendo igualmente aperceber-se do profundo relacionamento entre tal química e a luta pelos valores, que é do que consiste a vida.

Se, de fato, os atores devem "expressar valores de veracidade" por meio de ações corporais, não estaríamos próximos de afirmar que deva existir uma lógica interna da organização formal da ficção que engaje o ator a produzir esses

valores de veracidade? Se pensarmos na atuação em *Fragmentos*, podemos verificar no espetáculo alguns princípios de marionetização do ator, no qual o modelo de atuação é uma movimentação que explora muito da função mecânica do corpo, não no sentido de aproximar o ator de uma máquina ou robotizá-lo, mas no sentido de utilizar a biomecânica de forma econômica, sintética e precisa. Com esse recurso, a antinomia entre animado e inanimado não se apresenta tão evidente em termos de execução de movimento, uma vez que passa a existir um padrão de execução de movimentos desempenhado tanto por bonecos como por atores. O corpo do ator, ao observar este padrão, é *reconstruído* sob essas premissas, buscando, na movimentação, acrescentar maior legibilidade para os gestos. O corpo do ator simula um novo corpo que enfatiza a articulação precisa de suas partes, em movimentos que cumprem trajetórias determinadas e precisas, orbitando em seu centro de gravidade. O valor de veracidade, nesse aspecto, parece fazer par com a própria afirmação da mecânica do corpo do ator. Como aponta Heinrich Von Kleist (2005, p. 13), os membros do corpo parecem acompanhar o centro de gravidade como pêndulos, a exemplo das marionetes. E o conhecimento e aplicação desta mecânica pode conferir, ao ator, "harmonia, mobilidade e leveza".

Dessa forma, apesar da acurácia dos atores na execução da partitura, ela às vezes parece ocorrer acidentalmente, quer dizer, nos causa a impressão de que segue um curso solto com relativo grau de incerteza e indeterminações - um coeficiente de imprevisibilidade, e que obedece a uma coerência formal estruturada dentro de uma organização lógico-funcional que, mesmo artificializada, torna-se aceitável como produto de elaboração humana. Tal como concebiam Adolphe Appia e Edward Gordon Craig, temos a impressão de que o ator não oferece resistências pessoais à partitura, limitando-se à executá-la (*apud* SÁNCHEZ, 2002, p. 36). Isso, obviamente, exige do ator uma preparação não apenas calcada nos aspectos psicológicos a serem desenvolvidos; exige uma preparação que o capacite também a enriquecer as formas de relação espacial, orientando novos modos de apreender o espaço e relacionar-se com os objetos. O seu próprio corpo, dessa forma, pode vir a apresentar-se como um objeto de investigação para o ator, enquanto percebido como uma materialidade extrínseca a uma vontade que o coordena. Essa percepção, mero exercício de dissociação

mente-corpo, não se apresenta como contradição ao entendimento de que mente e corpo constituem-se par indissociável, visto que ela nos serve, aqui, com a finalidade de estetizar um procedimento do ator para a criação de um novo corpo, um corpo lastrado numa percepção mecânica próxima à concepção de um marionete. Ratificamos que a mera acepção de um *ator mecanizado* para a definição do ator marionetizado apresenta-se por demais redutora, uma vez que o conceito de marionetização do corpo do ator se estende para um vasto campo que envolve toda uma preparação corporal e um treinamento focado no desenvolvimento de habilidades que colaborem para a legibilidade da ação física.

A expressividade do corpo do ator, a construção de ações físicas trabalhadas a partir de princípios mecânicos do corpo, o tronco como núcleo expressivo do corpo, a interação entre impulso, esforço e tensões musculares, o equilíbrio instável e o princípio de equivalência de forças também foram matéria teórica de Étienne Decroux, o qual investigou Craig como referência para seu trabalho, mesmo que discordasse dele no que concerne a alguns aspectos referentes às possibilidades do corpo em relação à mente. Para Decroux (apud BONFITTO, 2002, p. 61),

1. Se a marionete á ao menos a imagem do ator ideal, é preciso tentar adquirir as virtudes da marionete ideal.
2. É possível adquirir tais virtudes somente praticando uma ginástica adequada à função prevista, e isso nos leva ao assim chamado mimo corpóreo.

Consoante Decroux, como vimos, virtudes do corpo são adquiridas com a prática. Esta prática, para André Curti e Artur Ribeiro, é fundamental para o trabalho que realizam. Segundo Artur Ribeiro⁶⁰,

Na verdade, tem o aprimoramento do ator com este leque de técnicas. É como um cantor, ele tem que fazer vocalize. Eu acho que o ator também é igual. Este teatro, que é

⁶⁰ Entrevista concedida para esta pesquisa, em 2013 (em anexo).

um pouco amplo, um pouco complexo, tem muitas coisas para trabalhar. Tem um monte de coisas e isso é uma parte individual, eu digo, tem minha parte de diretor, em que eu dou meu treinamento, mas cada intérprete tem que correr atrás do seu, eu não posso ser babá do ator. Posso falar: eu acho que você tem que fazer *kung fu*, porque tem que trabalhar seu lado *yang* e depois a gente vem e continua o trabalho. Para cada criação eu vou dando indicações, a gente está no Brasil durante seis meses, durante estes seis meses, você vai fazer isso e você vai fazer isso. Não estou mandando, estou aconselhando. Tem o trabalho nosso que a gente estipula, o trabalho técnico, e depois o próprio trabalho do ator, que é a repetição. Para mim o que me formou mais foram meus próprios espetáculos, pela repetição.

Artur enfatiza a repetição como um processo do ator para refinar seu trabalho, limpar excessos e atingir a síntese e a precisão. O modelo da marionete, aqui, parece ser de grande serventia, ao propor para o ator a busca pela própria essência e controle do movimento. Essa perspectiva pode promover uma partitura extracotidiana que lança o ator na busca pela própria objetificação de seu corpo e significados que pode assumir como tal. O corpo do ator se manifesta num paradoxo que o situa entre o corpo percebido como um orgânico uno (corpo e mente) e um corpo que se percebe como uma matéria ocupante de espaço, ou seja, descobre-se como ser estranho a si mesmo, dissociado.

Não apenas o corpo do ator protagoniza o conflito da história, mas também os elementos inertes que com ele se imbricam, fazendo com que deixem de ser o que são cotidianamente para serem outra coisa em cena. Na apresentação das imagens dentro das cenas criadas pelo grupo existe a busca por uma progressão dramatúrgica com cortes de sequências; os atores partem de improvisações de partituras gestuais e coreográficas guiadas por um roteiro pré-elaborado. Com estas partituras esquematizadas, retornam novamente à improvisação teatral. O grupo esforça-se por estabelecer um

liame entre o teatro e a dança. Estilizam a gestualidade na busca de uma essência onírica.

Figura 63: pai usa artifício da máscara



Fonte: site da companhia

Figura 64: ator marionetizado em sessão de fisioterapia do pai



Fonte: site da companhia

Outro ponto interessante, ainda dentro da questão do uso da marionetização do ator no espetáculo, refere-se a uma cena em particular, em que o pai (numa cadeira de rodas) executa uma sessão de fisioterapia. O corpo humano (do pai) é manipulado à vista por outro corpo humano (a governanta que

executa uma sessão de fisioterapia), provocando a sensação de que o corpo manipulado porta-se efetivamente como um boneco, sujeito aos comandos de seu operador. Ao mesmo tempo, o humano manipulando o humano, produz uma sensação de *mise-en-abîme*⁶¹, aludindo ao elemento metaficcional. Convém lembrar que a figura do pai é construída com o auxílio de uma máscara. Esta máscara, rígida, evoca uma semelhança com o rosto do filho, acrescida com traços que identificam a idade avançada do personagem. Nela, temos a representação do poder paterno exercido sobre a família, tendo a impassibilidade da expressão da máscara como portadora da ausência de sentimentos manifestos. A máscara oculta expressões emotivas do rosto que possam demonstrar fraquezas. Ao mesmo tempo, contribui para o trabalho do ator marionetizado. A presença da máscara, incorporada e corporificada nos gestos do personagem, confere-lhe personalidade estável, imutável, sugerindo a incapacidade deste personagem ser outra coisa, transformar-se, ou metaforicamente, ainda sugere certa desumanidade.

Os bonecos, no espetáculo, são apresentados de duas formas. Na primeira, com o manipulador oculto, a atenção do espectador fica centrada na representação mimética do boneco, no modo como ele parece reproduzir as ações do modelo humano (como acontece nos bonecos manipulados no interior da caixa, representando o filho, em sua infância, relacionando-se com seu pai).

Na segunda forma, já aparente o manipulador, a atenção do espectador repousa sobre o processo de representação com o boneco (como nas cenas em que o ator manipula a ave, o animal de estimação da família, e cruza deliberadamente a cena, sem a preocupação de dissimular sua presença). Neste caso, o jogo centra-se no modo como o ator se articula para elaborar o discurso com seu objeto animado. Neste jogo, a significação se desloca do eixo meramente mimético do objeto para a elaboração do discurso. A manipulação à vista se apresenta como metadiscurso, redobrando a linguagem sobre ela mesma. Assim, temos dois enfoques: inicialmente, uma ênfase do olhar do espectador que recai sobre as semelhanças com o modelo de

⁶¹ Em literatura, a expressão se refere ao procedimento narrativo de incluir uma narrativa dentro de outra narrativa.

partida (foco no resultado); posteriormente, uma ênfase sobre as diferenças em relação ao real (foco no modo de produção).

Ainda sobre o primeiro caso, com o manipulador oculto na cena em que um boneco representa o filho em sua infância (sendo que o filho adulto é representado pelo próprio corpo do ator), podemos dizer que o não vivo, apresentado no espetáculo através do boneco, não é o antípoda do vivo, é seu complemento, pois revela algo que nele está imanente, preso num outro tempo e espaço, da mesma forma com a qual a referência do ator vivo colabora para a percepção de outras possibilidades e significações do não vivo: esse encarna imaginariamente o duplo do personagem e redobra a irreabilidade da ficção. O boneco, então, infiltra-se e partilha de um mundo ficcional que lhe inquirir e exige respostas sobre seus estados volitivos. Sua existência, enquanto personagem, se afirma através da manifestação de sua autonomia, sua relativa autonomia, construída pelo manipulador com vistas a induzir a imaginação do público.

No caso da ave manipulada, citado acima, o ator que a conduz é também por ela conduzido. Seu corpo serve aos desígnios da trajetória que o boneco deve executar. Desígnios pelo ator determinados. Paradoxalmente, o ator deve servir-se do boneco e a ele servir. Já não existe mais somente um e outro. Existe um terceiro elemento, ou uma terceira percepção, oriundo da inter-relação entre eles. Existe uma solidariedade e afinidade entre sujeito e objeto que os tornam indissociáveis. Este ator, no entanto, não representa um personagem. Ele não atua na fábula como um interventor, não participa dela. Sua postura é muito mais a de um observador que não é percebido pelos outros personagens e que atua num outro plano. Uma sombra; um eco.

Um recurso amplamente utilizado em *Fragmentos do desejo* é o recurso que propicia a atribuição de um desvio de função dos elementos que compõem a cena. Através da ênfase dada ao foco no objeto atuante, ou da dissimulação da atividade do ator enquanto sujeito, ou ainda, nos acoplamentos realizados e que manifestam um novo conteúdo, ocorre um redimensionamento da atividade exercida pelo ator e uma nova apreensão na significação dos elementos, quando qualquer um deles executa ou sofre ações inesperadas e distintas da finalidade a qual acredita-se que eles se destinem. Podemos identificar a ocorrência desse casos na medida em que, na

construção do signo, verificamos procedimentos de dissociação e associação desses elementos. Nesses procedimentos, passa a existir uma flutuação de sentidos, que se deslocam conforme o arranjo.

No sentido literal, o termo *dissociação* traz consigo o conceito de separação, distinção entre as partes, desagregação, diluição e ruptura. Mas, seria possível considerar que de fato existe uma separação que ocorra entre o ator e o objeto animado? E, em que medida tal separação conservaria as propriedades, qualidades e/ou valores intrínsecos a cada parte; em que medida essas propriedades, qualidades e/ou valores impregnariam a parte dissociada?

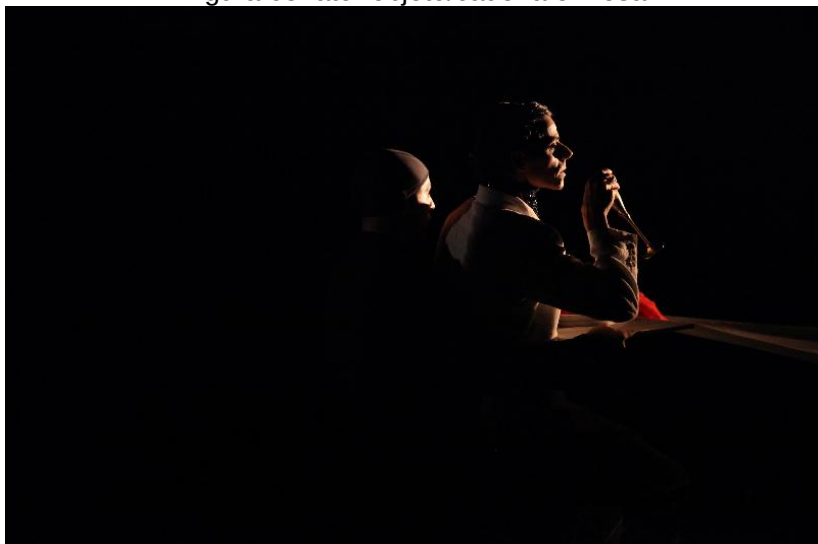
No entanto, se pensarmos num sistema de trocas, na qual existe o intercambiamento de algumas propriedades, qualidades e valores, pensaremos em termos de acréscimo, não divisão. Portanto, se considerarmos que a projeção do ator sobre o objeto ocorre na mesma proporção que o objeto, concomitantemente, projeta-se sobre o ator, podemos imaginar que ambos se desdobram e se *associam*.

Mikel Dufrenne (1998, p.188) diz que

A realidade continua a pertencer ao objeto percebido, a irrealidade ao objeto imaginário, a idealidade ao objeto concebido, na qualidade de caracteres posicionais do noema. E se essa conversão radical de nossa atitude pudesse converter o real em irreal, em que haveria de ser convertido o irreal? [...] Nada do objeto se perde quando ele se torna, sob um olhar desinteressado e novo, um objeto intencional.

O objeto, ao associar-se, não perde nada do que é. Ele adquire uma nova intenção, da qual a forja compete à relação estabelecida com o ator. Da mesma forma o ator não deixa de ser o que é quando cumpre uma função objetual. A seguir, elencaremos algumas situações do espetáculo em que podemos identificar esse fluxo de deslocamento e/ou associações de funções, com vistas a gerar novas significações, ou, desdobramentos.

Figura 65: ator objeto/cadeira e mesa



Fonte: site da companhia

Ator/cenário-objeto

Na foto acima, percebemos o ator vestido de preto cumprindo a função de uma cadeira, sustentando o ator vestido de branco, o qual representa o filho propondo um brinde ao seu pai numa cena de jantar familiar. Ao mesmo tempo em que representa uma cadeira, o ator de preto sustenta um tecido branco que evoca metonimicamente a mesa. Assim, existe uma sobreposição de significados objetivos sobre o corpo do ator: cadeira e mesa. Mas não parece ser somente isso, pois o rosto desse ator encontra-se parcialmente visível, observando o acontecimento. O negro da vestimenta confunde-se com o espaço, enquanto sua face se destaca e interfere na cena, como uma presença que observa; um observador que assiste ao acontecimento, mas que nele não interfere. A ficção parece coexistir em dois planos de existência atoral. Num primeiro plano, foco central da ação, o jantar do pai e do filho. Num segundo plano, a presença inquietante desse corpo humano que se faz objeto e observador. Essa presença, saída da massa negra que compõe o fundo, parece ingressar nesse espaço luminoso de superfície onde se desenvolve o acontecimento. Ao mesmo tempo em que de tudo parece estar consciente, o homem de

preto não parece poder interferir em nada, pois sua condição é de objeto e não de sujeito. Metáfora de um sujeito que observa em outro espaço ou tempo, alterego do filho, mobília impregnada de consciência (visão animista), enfim, um campo aberto para suposições na recepção.

Figura 66: ator / objeto-figurino



Fonte: site da companhia

Ator/Objeto-figurino

Já em outra cena, na qual um lustre integra o corpo da atriz, como um adereço de cabeça, ou figurino, percebemos que os significados que determinam a função do elemento

apresentam-se múltiplas e simultâneas. O corpo-figurino-objeto acentua seu caráter plurissignificativo ao optar por uma interpretação/presença que alude a um corpo despersonificado, que opera mais próximo a uma escultura do que a um corpo humano. Aqui, ocorre um fenômeno semelhante à intertextualidade, pelo fato de que os diferentes discursos trazidos, seja pelo corpo humano apresentado quase como um objeto, seja pelo tecido ou pelo lustre que se encontram indissociados do corpo humano, engendram e corroboram coletivamente um novo sentido. Poderíamos traçar uma analogia entre esse processo e a ideia de *osmose*, o que implicaria imaginar um espaço permeável, co-habitado, que permitisse essa troca entre elementos distintos, de tal modo que ambos se modificassem ao mútuo contato. Se considerássemos que o espaço cênico é o espaço que possibilita a transformação dos corpos através da ação e reação provocadas pela sua coexistência simultânea, e se considerássemos que a interpenetração de sentidos dos corpos em jogo estimulam a percepção e a imaginação de novos sentidos, a metáfora do espaço cênico visto como local de osmose nos serviria muito bem.

A metáfora, em si, desencadeada pela interpenetração de sentidos oriundos de dois campos semânticos distintos, desenrola uma série de cadeias associativas que constroem uma realidade subjetiva. Para George Lakoff e Mark Johnson (2002, p.259),

As metáforas novas, da mesma maneira que as convencionais, podem ter o poder de definir a realidade. Elas o fazem por meio de uma rede coerente de implicações que iluminam alguns aspectos da realidade e ocultam outros. A aceitação da metáfora, que nos obriga a focar *apenas* os aspectos da nossa experiência que ela ilumina, leva-nos a enxergar como *verdadeiras* as implicações da metáfora. Tais 'verdades' podem ser verdadeiras, é claro, apenas com relação à realidade definida pela metáfora.

O que temos no espetáculo são funções híbridas e parece-nos que a tentativa de categorizá-las minimiza a

descrição de seu verdadeiro potencial, o de permanecerem numa zona fronteira, *entre* as definições.

Figura 67: o velório / cadeira de rodas vira caixão do pai



Fonte: site da companhia

Em outra cena do espetáculo, vemos o velório do pai. Na cena, a governanta, de luto, ainda mantém o lustre compondo seu figurino. O caixão, lilás, é uma espécie de gaveta sanfonada acoplada na cadeira de rodas do pai. A mescla da cadeira de rodas com o caixão reforça a ideia da morte e ausência do pai. A cadeira transforma-se, então, num carro fúnebre. Com isso, mais um deslocamento do significado do objeto.

Outro exemplo de difícil categorização é a cena em que a empregada possui um tabuleiro de xadrez na sua cabeça, sobre o qual pai e filho disputam uma partida enquanto a empregada marca com uma sineta o tempo das jogadas. temos uma sobreposição de sentidos e funções nesta imagem.

Ator-boneco e ator-manipulador visível

Na cena em que vemos o filho vestido de branco sendo segurado pela cintura por um outro ator vestido de preto (com uma postura de cena neutra). Percebemos que a soma de forças cria uma nova potencialidade na movimentação. O ator interpretando o filho é quase que manipulado por essa outra "sombra".

Na sessão de fisioterapia do pai, o corpo do ator também se apresenta marionetizado, simulando um corpo frágil para o personagem. O impulso e o movimento do corpo do pai, já velho,

parece ser todo produzido pela criada, através da manipulação. No entanto, sabe-se que o trabalho é conjunto. O ator que representa o pai precisa dissimular que ele também produz o movimento. A fisioterapeuta usa um colete ortopédico em seu figurino. A atriz e objeto compõem novamente um corpo mascarado que informa a função e atributos da personagem governanta/fisioterapeuta por meio do acoplamento de objetos significativos em seu corpo.

Segundo os diretores da companhia⁶², "a manipulação dos corpos, que permite que o corpo se transforme e se torne, a certos momentos, um corpo-objeto, é um aspeto essencial do trabalho". Para eles, o espetáculo é

[...] uma partitura gestual para quatro atores-bailarinos... Fragmentos de vidas de quatro personagens perdidos em seus desejos sufocados. Uma história de pessoas que com seus mais profundos desejos se tornaram diferentes. Como o homem se constrói em função da diferença que ele sofreu ou escolheu como afirmação de si? Essa quinta criação prolonga uma pesquisa de escritura cênica entre teatro, dança e manipulação de objetos, aonde toda a expressão é direcionada para um universo teatral pessoal e poético. Misturar as artes para ir ao encontro de uma nova estética, uma nova dramaturgia, uma nova direção artística.⁶³

A declaração de André e Artur evidencia a busca pela estetização no entrecruzamento de variados recursos. Ao cruzar ator e objetos, como ocorre em várias cenas de *Fragmentos do desejo*, constrói-se uma nova realidade para a experiência do público na apreensão do personagem, como, por exemplo, na cena em que a governanta entra com uma enorme panela acoplada em sua cabeça e, após cortar a ave com um cutelo, coloca-a dentro da panela. Após cobrir a panela com uma tampa, a atriz executa uma dança sinuosa que traz a ideia de que a

⁶² Dossier da cia, arquivo pdf, disponível em <http://www.dosadeux.com>

⁶³ Declaração de André Curti e Artur Ribeiro, disponível em <http://www.dosadeux.com/?lang=fr>, acesso em 29/07/12.

panela está a cozinhar e, por alguns instantes, a cozinheira transforma-se também no fogão e no fogo que executam a cocção. Ou seja, existe um perceptível deslocamento de significados que vão sendo reelaborados pela ação do ator.

Figura 68: cena de amor entre o cego e Angelo



Fonte: site da companhia

A forma animada como duplo do ator

Na cena em que o cego encontra-se sozinho com Angelo em seu quarto, e os dois fazem sexo pela primeira vez, temos o recurso do objeto animado para sintetizar e manifestar a sensação que o cego tem: a exacerbação do elemento tátil os braços de seu amante tornam-se gigantescos e o envolvem avassaladoramente. Vemos então um par de braços avultados que torna minúsculo e frágil o personagem cego, completamente entregue às carícias. A imagem é a apresentação do sentimento e das sensações do personagem. Mas esta apresentação não reduz a ideia transmitida a uma univocidade. Ao contrário, a imagem metafórica é plural. Percebemos que existe, então, na criação artística, a representação materializada da subjetividade do personagem. Ao transpor para o plano visível da plateia uma sensação, temos também a metamorfose de Angelo, transfigurado em longilíneos braços. O ator é substituído pela forma animada para identificar uma mudança do espaço exterior para o interior do cego.

Outra situação já mencionada na qual se manifesta o efeito de duplo ocorre na cena em que os atores que representam Angelo e seu pai são substituídos por bonecos, para remeter a cena a um passado.

A imagem "evoca" e não "refere". Ela possui o poder de atrair e repelir outras imagens no observador, desencadeando um processo imaginativo. Algumas imagens possuem esse poder evocador mais potencializado, por manter sua "história" viva. Nossas experiências passadas agem nas representações formuladas pelas imagens que se apresentam ao nosso olhar. Segundo Eduardo Neiva Júnior (2002, p. 10), "a forma da imagem é feita por semelhança com o objeto representado". Contemporiza o autor que "a semelhança não garante a representatividade [...] A imagem, enquanto tal, dispensa semelhança [...] Podemos representar o que inexiste materialmente " (2002, p. 11), como no caso da representação de sensações ou ideias.

Distantes do referente, as imagens perdem sentido por si só e são reagrupadas, pelo observador, com outras imagens (evocadas por ele) na busca desse sentido perdido. Segundo Neiva Júnior (2002, p.14),

A percepção do mundo visível depende de um processo seletivo e relacional [...] a imagem nos parece autônoma porque se confunde com o real e não há nada ao qual se subordine. [...] representar é relacionar.

Assim, existe um modelo criado que representa a experiência perceptiva, organizando instabilidades para que sejam reconhecidas. A figuração da imagem da forma animada, como representação, é dada pelo binômio visualidade e movimentação qualificada.

Como pudemos perceber nos exemplos acima elencados, existe uma estruturação simbólica das imagens que são apresentadas e, nessas imagens, atores e objetos unidos instauram outros graus de significância ao constituírem o novo corpo, impregnado com atributos do corpo do ator e do objeto mas que geram um novo atributo derivado da síntese. Um corpo híbrido surge, no qual qualquer noção de parte isolada remete ao seu próprio mascaramento, pois a ideia que o conjunto transporta

é materializada em presença que sobrepuja uma visão polarizada de constituintes isolados justapostos. O ator, mais do que projetar sua subjetividade no objeto, também introjeta subjetividades em si. Para isso, parte desses acoplamentos com a finalidade de se transformar em outra coisa. A animação, nesse caso, apresenta-se como essa possibilidade de produzir, representar, evocar uma qualidade de presença que sugere ao público a identificação do corpo modificado pelo inanimado, integrado a ele, ou substituindo-o, de forma necessária para produzir uma fala. O público, como resultado, pode vir a fazer uso de seus processos cognitivos, que envolvem a imaginação, para a percepção de um sujeito que não é exatamente o ator, embora o ator esteja atrelado ao entendimento desse sujeito na constituição de uma unidade ficcional.

Figura 69: ao fundo, governanta com panela na cabeça



Fonte: site da companhia

5 DISSOCIAÇÃO DE CORPOS, ASSOCIAÇÃO DE IMAGENS: CIA. A CAIXA DO ELEFANTE E A *TECELÃ*

"Tais metades são, em consequência, inseparáveis, mesmo para o pensamento: cada uma delas possui significação e existência apenas por e para a outra; cada uma existe com a outra e desaparece com ela. Elas se limitam imediatamente: onde começa o objeto, termina o sujeito."

(SCHOPENHAUER, 2005, p. 46)

Figura 70: a tecelã e seu marido (atriz contracenando com boneco que manipula)



Fonte: foto de Eduardo Almeida

A teoria da tradução criativa, ou *transcrição*, desenvolvida pelo concretista brasileiro Haroldo de Campos, dá conta de um importante aspecto na utilização de obras literárias

como referências para a encenação teatral. O processo de recriação de um conteúdo poético expresso originalmente na linguagem literária, através da linguagem teatral, vai além da utilização textual. Cada uma destas linguagens possui especificidades relativas ao seu modo de expressão próprio. Ao criar um espetáculo, partindo de referência literária, é necessário a elaboração de novos elementos visuais que possam evocar sentidos ou sensações no espectador tanto quanto a obra literária evoca no leitor. Para isso, um dos procedimentos consiste em encontrar novas metáforas visuais para traduzirem as metáforas literárias. Segundo Haroldo de Campos (1992, p. 35),

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades este texto, mas recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de criação. Numa tradução desta natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido como *signo icônico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois no avesso da chamada tradução literal.

No caso da utilização de um texto de referência literário, a encenação teatral não é uma simples transposição dos significados inerentes ao original, uma vez que ela os recria sobre a perspectiva de uma nova imagem produzida, que será re-significada em justaposição com outras imagens. A imagem, no teatro, também trabalha sobre o que é não-linguagem em um texto. As pausas, os silêncios representados literariamente são tridimensionalizados em expressão plástica e dramática.

A análise a seguir parte não só da observação, mas também da participação no processo criativo do espetáculo *A Tecelã*, criação de 2010, da companhia Caixa do Elefante Teatro de Bonecos, do Rio Grande do Sul. A escolha desse espetáculo justifica-se por três fatores, a seguir elencados: a aproximação do pesquisador com os procedimentos e opções que permearam o ato criativo e que envolveram a busca de um método para conduzir o processo de deslocamento das imagens literárias para as imagens da cena; o reconhecido mérito que o espetáculo e a companhia obtiveram em sua trajetória e o material fornecido para análise, que apresenta situações propícias para a discussão do problema dessa tese.

Sobre a primeira justificativa, apresentamos a ideia de Sílvio Zamboni (2001) de que a pesquisa em arte não deve separar o artista do seu objeto de estudo, sob a perspectiva de um distanciamento científico. Deve existir sim o olhar acurado, mas não é possível deixar de ser artista para ser pesquisador. Ao contrário, o olhar desenvolvido pela prática deve acompanhar e acrescentar ao discurso teórico. Sob esse aspecto, o conhecimento prático de soluções técnicas empregadas na construção das cenas pode contribuir para explicitar sobre a articulação da ideia que propomos, na qual a presença do ator de animação permeia a significação por ser também uma *fala* (BARTHES, 1975).

A Caixa do Elefante Teatro de Bonecos é uma companhia estável e atuante desde 1991, tendo recebido, no decorrer de sua carreira, quase duas dezenas de premiações por seus projetos e espetáculos, que circulam nacional e internacionalmente. Mais recentemente, recebeu três premiações pelo espetáculo *A Tecelã*: Prêmio Açorianos RS (2011) de Melhor Espetáculo, Melhor Dramaturgia e Melhor Trilha Sonora e Prêmio Fundação Piratini - TVE e FM Cultura de Melhor Espetáculo. Em 2013 foi contemplada com o Programa PETROBRAS de apoio à manutenção de grupos. Em suas montagens são utilizadas variadas técnicas de construção e manipulação de bonecos, segundo a concepção de cada obra. A companhia possui espetáculos que trabalham com bonecos de luva, varas, bastões, teatro de sombras, marionetes de fios,

manequins e animatrônicos. Em suas últimas montagens, tem optado por manter o ator visível em cena.⁶⁴

O espetáculo *A Tecelã* apresenta algumas situações propícias para discussão, como a utilização de vídeo em contracenação com atores e bonecos, uso de uma modalidade de manipulação na qual o boneco integra corpo da atriz e a utilização da imobilidade do boneco e da atriz como fatores expressivos. Iniciaremos, portanto, retomando a reflexão sobre a trans-criação para a cena e, dessa forma, poderemos analisar as estratégias utilizadas pelo espetáculo em sua poética.

Primeiramente, portanto, é necessário conhecer um pouco sobre a obra literária inspiradora. Trata-se do conto “A moça tecelã”, de Marina Colasanti. O conto, bordado com metáforas, é revestido por um verniz de contos de fadas e permeado por personagens envoltos em profundos sentimentos humanos. A solidão, o ato criador, o amor, a ganância, a opressão e a força feminina são temas que se destacam. No conto, uma moça tecelã, dotada de um miraculoso poder capaz de converter em realidade tudo o que tece, passa os seus dias a tecer, solitária, tudo o que necessita. Até o dia em que sente falta de uma companhia e decide, então, tecer um marido. Na mesma noite surge o homem. Por algum tempo o casal resta feliz, até o momento em que ele descobre o poder do tear e da moça. A partir desse instante, começa a exigir incessantemente que ela passe a materializar todos os seus desejos: criados, moedas de ouro, roupas, carruagens e um castelo com imensas torres, em uma das quais ela deveria permanecer trancafiada com seu tear, tecendo dia e noite, para que ninguém soubesse de seus poderes. Assim, resta a moça infeliz por algum tempo, até que percebe que tudo o que havia tecido poderia ser desfiado. E então, segura, começa a desfiar tudo o que havia feito, inclusive o próprio marido. Finalmente, resta novamente só e feliz em sua singela choupana.

Percebemos, nesse conto, a riqueza de símbolos utilizados para pormenorizar o conflito da personagem protagonista. A moça, detentora de um mágico poder, administra sabiamente seu mundo, manejando o tear. Seu poder, no

⁶⁴ Informações retiradas do site da companhia www.caixadoelefante.com.br. Acesso em 01/08/2013. Em anexo, ficha técnica do espetáculo analisado.

entanto, parece fadado a permanecer solitário para que o equilíbrio de sua existência permaneça. O marido cruel, egoísta, insensível e ganancioso representa a mesquinhez humana, motivada por lucros e bens materiais. A moça, completamente integrada aos ciclos da natureza, possui um senso de preservação e responsabilidade sobre as coisas. Faz somente o necessário e procura sempre reestabelecer a ordem. Ao defrontar-se com seu algoz, nada mais resolve do que recuperar a forma original de sua liberdade. Nenhuma atitude de ódio ou vingança. Representante dos mistérios da vida, a moça rege a natureza sabiamente e faz tudo voltar a funcionar como outrora fora, mas modificado por seu estado interior transformado pela experiência da potência criadora: a aurora, a noite, os seres, o sol, a chuva e a solidão retornam.

A repetição é uma potência da linguagem e do pensamento, é algo novo, uma prova seletiva, um objeto da vontade e da liberdade (DELEUZE, 2006). Ao eterno retorno, aos ciclos, associamos a idéia de um dom divino ou de uma maldição. Por isso, persiste a idéia de fazer bem feito e com alegria cada detalhe de cada mínimo ato, pois ele se repetirá para sempre. A tecelagem, pano de fundo para a história de Marina, ilustra essa preocupação, pois cada nó executado, cada linha tramada, é essencial para o equilíbrio do todo. Do ponto de vista formal do conto, as palavras são selecionadas e buscam um desenho harmônico nas linhas, num feito tipicamente colasantiano que colaboram para o prazer estético. Já no início, a autora sugere a entrada do leitor no mundo ficcional, induzido pelo verbo de ação que principia a fábula, e sugere o curso infundável da história, determinada pela ação repetitiva e inconclusa do tear que elabora os dias, hora a hora:

Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear. Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte. Depois lãs mais vivas, quentes lãs iam tecendo hora a hora, em longo tapete que nunca acabava (COLASANTI, 2006, p. 10).

A leitura atenta do texto mostra que foram utilizados recursos linguísticos para expressarem experiências comuns de diferentes formas, outorgando poeticidade ao discurso. As figuras de linguagem utilizadas revelam a sensibilidade da autora e mantêm em suspensão o sentido figurado das coisas, sentidos não denotativos, que dilatam a significação para outros campos mais amplos e criativos de leitura. Perceba-se que o texto já inicia com uma *elipse* (a supressão do pronome “ela”, que deveria anteceder “acordava”) que confere concisão e dinamismo ao primeiro parágrafo, ao mesmo tempo em que vela a presença da protagonista. Mas, além das figuras de sintaxe, sobressaem-se as figuras de pensamento, principalmente a *prosopopeia*. A personificação dos elementos que cercam a personagem é uma constante que instaura o clima mágico, atribuindo movimento, ação e sentimentos aos seres inanimados de seu universo, como destacamos nos seguintes trechos: “Em breve, na penumbra trazida pelas nuvens, escolhia um fio de prata [...]”(p.10); “Mas se durante muitos dias o vento e o frio brigavam com as folhas e espantavam os pássaros [...]”(p.10); “[...] enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte” (p.10); “A neve caía lá fora e ela não tinha tempo para chamar o sol”(p.13); “Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu” (p. 14).

No processo de elaboração de cenas, a leitura do conto serviu como detonador para provocar impressões nas atrizes sobre as temáticas abordadas no texto. Dessa forma, as imagens literárias passavam pelo filtro pessoal de cada artista e eram recriadas conforme suas interpretações pessoais. A direção, então, atuava na limpeza das cenas e na organização das imagens. Os poucos objetos selecionados para interagirem com as atrizes pertenciam ao universo da tecelagem: lãs, mantas e teares.

No trabalho, a utilização de um metapalco (um palco sobre outro palco) com poucos elementos de cena remete à evidência da protagonista como elemento principal na trama, como centro de um microuniverso por ela gerenciado. O fato do indivíduo humano ser um sujeito de ordem simbólica, ou seja, capaz de representar ou substituir, em certos contextos, algo abstrato ou ausente através de um princípio que tem por base a analogia, possibilita que o uso de determinados objetos em relação com a atriz e com as cenas que a antecedem evoquem

ideias. Essa premissa é bem articulada em um artigo de José Luiz Valenzuela (1990), que trata da produção do discurso teatral, delimitando a zona de transição dos códigos sociais à intimidade somática do ator, descrevendo a recepção do discurso atoral sob a ótica da psicanálise freudiana e a teoria do inconsciente, de Jacques Lacan. Valenzuela lembra que, para Eugênio Barba, o espetáculo é um “tecido de ações” postas a trabalhar e que constituem uma dramaturgia. Para ele, a intriga é o resultado desse entrelaçamento de ações. A significação de um fragmento do espetáculo é determinada pelo que lhe precede, pelo que se seguirá e por uma presença tridimensional que o faz viver no presente.

O processo de reelaboração imagética do espetáculo propôs transformar a estrutura dramática do texto, organizando novas sequências de imagens e compondo um novo roteiro, o qual previa na encenação, a utilização de dispositivos cênicos e a interação destes com os atores. Em suma, com as improvisações sobre as imagens, foi escrita uma nova “matriz textual”, realizando o processo de *trans-criação*, migrando da literariedade para a teatralidade, buscando novas equivalências para os signos.

Segundo Patrice Pavis (2003, p. 4-5),

A encenação é, por definição, um sistema sintético de opções e de princípios de organização [...]. O texto espetacular é a encenação considerada não como objeto empírico, mas enquanto sistema abstrato, conjunto organizado de signos. Tais tipos de texto – no sentido semiológico e etmológico de tecido e de ramal – fornecem uma chave de leitura possível da representação, mas não devem ser confundidos com o objeto empírico: o espetáculo e sua materialidade e a situação concreta de sua enunciação.

Levando essas ideias em consideração, podemos dizer que a versão teatral da fábula de uma moça tecelã apresentou uma transposição de elementos textuais polissêmicos, transmutados pela impressão causada nos atores e no encenador, buscando guardar a complexidade da imagem como forma de atrair a atenção do espectador. Essa complexidade,

pautada pela contraposição de um sistema humano de atuação a um sistema de objetos animados pelo ator foi capaz de propiciar diferentes relações entre os corpos: o corpo humano foi tratado ora como material simbólico, tanto quanto os objetos puderam substituir e significar a presença humana. No primeiro caso, temos o exemplo da cena em que a tecelã senta-se frente a frente ao marido (boneco). Os dois permanecem imóveis e, ao fundo, três damas de preto cruzam a cena, simbolizando as parcas do destino.

Figura 71: tecelã, marido e as três parcas (ao fundo)



Fonte: foto de Eduardo de Almeida

Já no segundo caso, para expressar o desejo de um companheiro humano, a moça, solitária com sua cadeira, ergue sua capa e lentamente, num truque de ilusionismo, retira outra cadeira idêntica a sua de dentro da capa. Põe a nova cadeira ao seu lado. Senta-se e a observa. Sorri para a cadeira e faz reverência, como se a cadeira contivesse em si uma presença implícita – a presença da almejada companhia. Neste exemplo, a poética da cena é traçada pela relação de afeto estabelecida com a cadeira animizada, embora ela não seja manipulada, é imbuída de uma energia diferenciada através da manifestação do corpo da atriz e é tratada como um ser vivo, que produz emoções

na personagem. Sua aparição mágica almeja provocar um efeito onírico e induz a um princípio mítico na elaboração de respostas a um fato imprevisível e inexplicável. A presença de outra cadeira, por metonímia, alude ao outro ausente.

Com esse exemplo, lembramos o que nos diz Pavis sobre a experiência da materialidade: ela deve ser uma experiência estética *erotizada*, deve falar aos sentidos, e deve ser apreciada o maior tempo possível, centrando-se no significativo e não no significado. Para se ter a experiência estética é necessário deixar-se impressionar pela materialidade (PAVIS, 2003, p. 14-15). Ainda segundo Pavis, os elementos que compõem a materialidade da cena e suas inter-relações na produção de sentidos (significados e sensações) para o espectador, articulam-se de forma a organizar o *espaço-tempo-ação*. A experiência estética do espectador é fortemente influenciada por essa materialidade percebida. Embora o espaço, o tempo e a ação não sejam plenamente tangíveis, eles funcionam simbioticamente, por “imantação”. Para Pavis (2003, p. 139), no espetáculo cênico, temos a

[...] intersecção do mundo concreto da cena (como materialidade) e da ficção imaginada como mundo possível. Constitui um mundo concreto e um mundo possível no qual se misturam todos os elementos visuais, sonoros e textuais da cena. [...] O tempo manifesta-se de maneira visível no espaço. O espaço situa-se onde a ação acontece, desenrola-se com certa duração.

Na composição do espetáculo *A Tecelã*, foram integradas novas mídias às cenas, como a utilização de projetores digitais, computadores e imagens pré-gravadas, com o intuito de relacionar imagens reais e virtuais, como uma metáfora da construção e do manuseio da realidade (uma das temáticas do conto). Essas aproximações entre a linguagem do vídeo e as técnicas teatrais, foram pertinentes à proposta *transtextual*⁶⁵. As

⁶⁵ Segundo Patrick Charaudeau (2006, p.288), Gérard Genette foi quem conferiu um valor mais restrito à “intertextualidade”, preferindo falar de *transtextualidade*. Assim, distinguiu uma tipologia das relações transtextuais, classificando-as em: [1] *Intertextualidade*, que supõe a

imagens digitais, emoldurando determinadas cenas, proporcionou a impressão de elementos ora paratextuais, ora intertextuais. Isso ocorre, por exemplo, na cena subsequente à chegada do marido, quando a moça resta inerte em um canto do palco, observando-o sentado na cadeira, no outro lado do palco. A luz então diminui, deixando visível apenas a silhueta negra da moça e um fio de luz sobre o rosto do marido. Ao fundo, numa imensa tela, acende-se uma imagem projetada em vídeo, fazendo surgir um *close* do rosto da moça, deixando transparecer, apenas com leves movimentos de olhos e lábios, toda a vida interior da personagem, surpresa e feliz ao identificar que o marido que desejava está ali, materializado.

Figura 72: tecelã projetada em vídeo contracena com boneco



Fonte: foto de Cláudio Etges

presença de um texto *em um outro*, por citação, alusão, etc.; [2] *Paratextualidade*, que diz respeito ao *entorno* do texto propriamente dito, sua periferia, tais como títulos, prefácios, ilustrações, encartes, etc.; [3] *Metatextualidade*, que se refere à relação de *comentário* de um texto por outro; [4] *Arquitextualidade*, bastante mais abstrata, que põe um texto em relação com as diversas *classes* às quais ele pertence, como, por exemplo, tal poema de Baudelaire se encontra em relação de arquitetura com a classe dos sonetos, com a das obras simbolistas, com a dos poemas, com a das obras líricas, etc.; [5] *Hipertextualidade*, que recobre fenômenos como a paródia e o pastiche)

Figura 73: projeção de texturas ao fundo para criar ambiente



Fonte: foto de Chan/Fotógrafo

Figura 74: imagens em sombras projetadas através de vídeo (ao fundo)



Fonte: foto de Cláudio Etges

Figura 75: tecelã contracena com imagem do marido em vídeo



Fonte: foto de Chan/Fotógrafo

Assim, com o recurso de outra linguagem, esboçasse a criação de uma fissura na realidade ficcional da cena, uma metaficção na qual se pode expor os sentimentos profundos encobertos pelo corpo da atriz. Através da imagem virtual são vistos detalhes de interpretação invisíveis a olho nu, como o leve suor na testa, o olho que altera seu brilho ao revestir-se com uma lágrima, ou o lábio que resseca com uma respiração mais ofegante. Dessa forma, também, o tempo e o espaço da diegese deslocaram-se para outro ponto focal, localizado no mesmo espaço ficcional do palco, mas composto de outra materialidade: a luz projetada em *pixels*. Ao mesmo tempo, essas duas realidades dialogaram e, apesar de estarem separadas por um lapso temporal (o passado da imagem pré-gravada e o presente da imobilidade do boneco) conseguiram contracenar e criar um novo significado para seu conjunto.

A percepção do evento espetacular deve ser global, provocado por um conjunto simultâneo de sensações. Pavis (2003, p. 13) propõe a vetorização como meio metodológico, mnemônico e dramático de estabelecer ramais de signos. Ele diz que “ela consiste em associar e conectar signos que são pegos em ramais no interior dos quais cada signo só tem sentido na dinâmica que o liga aos outros”. O exemplo que o autor nos fornece é: numa cena a pistola está presa à parede; na outra, ela

desaparece e ouve-se um tiro. Tais ramais são como redes que seguram a encenação.

A ideia bakhtiniana de *cronotopo* faz menção ao conjunto indicial de espaço-tempo para a formação de “um todo inteligível e concreto” (BAKHTIN, *apud* PAVIS, 2003, p.140).

Lembramos que Pavis descreve ainda, em *A análise dos espetáculos* (2003), quatro tipos de vetores de significação e intensidade, segundo dois polos interligados ao mecanismo de elaboração do sonho, consoante Freud: o deslocamento e a condensação. Na releitura lacaniana, relacionada à linguística, a ideia de deslocamento é associada à metonímia e a condensação à metáfora, produzindo os efeitos de ordem simbólica, os quais, na literatura, podem ser chamados de efeitos de retórica.

Na polaridade do *deslocamento*, Pavis elenca dois tipos de vetores: 1)Os *vetores-conectores*, que substituem um elemento por outro através de conexão ou contiguidade espaço-temporal, ocasionando uma conexão simples, por proximidade; 2)Os *vetores-seccionantes*, que causam movimentos de ruptura, encerrando uma série e iniciando outra sem transição, provocando uma conexão complexa, por ruptura.

Na polaridade da *condensação*, o autor apresenta outros dois tipos de vetores: 1)Os *vetores-acumuladores*, responsáveis pela acumulação e sobreposição de signos, que provocam uma conexão simples, por acumulação. 2)Os *vetores-embreadores*, que propiciam a passagem de um signo para outro, ocasionando uma conexão complexa, por transferência.

Então, a partir desse método de análise, tentaremos identificar, na proposta cênica do espetáculo *A Tecelã*, alguns exemplos de vetorização.

Dentro da polaridade do deslocamento (metonímia), temos:

Vetores-conectores

Aqui podemos enquadrar o exemplo já citado anteriormente, no qual a personagem tecelã, encarnada pela atriz, desloca-se da tridimensionalidade para o ambiente bidimensional proposto pelo vídeo. A imagem virtual revela apenas uma parte da personagem (seu rosto), substituindo o corpo presente da atriz e assumindo o valor, função, da

personagem. O encadeamento, a transição, é suave, marcada por um movimento de luz que alterna o foco do espectador.

Vetores-seccionantes

Na cena de romance da moça com o seu marido, temos a impressão de que os dois viveram momentos felizes durante algum tempo, conforme sugerido pelo texto. Para a concretização do feito, foi lançado mão de quatro ambientes, determinados pela projeção de texturas sobre as telas, criando quatro climas que correspondessem à transições espaço-temporais. Para a composição desses espaços, o dispositivo cênico do espetáculo auxiliou muito, pois era composto de dois painéis laterais móveis através de um sistema de cordas e roldanas, possibilitando posicioná-los em diferentes pontos do palco. Dessa forma, um rápido movimento de painéis, seguido de uma mudança de imagem, possibilitava uma espécie de “salto” espaço-temporal, causando ruptura brusca que marcava uma nova série de partituras corporais dos personagens. O efeito provocado era similar ao da elipse (figura de sintaxe).

Na polaridade da condensação (metáfora), temos:

Vetores-acumuladores

Ao recriar imagens sugeridas pelo conto, algumas outras imagens associadas ao mito da tecelagem surgiram nas improvisações, como a figura das três parcas, as fiandeiras do destino. Embora a moça tecelã tomasse a frente de suas decisões, gerindo tudo o que fazia, poderia existir a presença silente de um destino associado ao eterno retorno dos ciclos e ao ato de fiar, como construção da linha da vida. Uma linha medida e cortada num intervalo de existência que participa de um conjunto maior e mais perene. Assim, na cena em que surgia o marido (um manequim) que a moça houvera tecido, a opção foi de deixá-lo imóvel e concentrar a atenção no conflito interior da protagonista, repleta de sentimentos conflitantes, tais como o desejo e o medo e o poder e a insegurança. Para apresentar esses sentimentos, foi utilizada uma coreografia da atriz, que trabalhou sobre os movimentos contraditórios de atração e repulsão, incluindo também, em sua movimentação, gestos alusivos ao ato de tecer, de tramar e de costurar. Como pano de fundo para essa coreografia, foi incluída a presença das três

parcas, que cruzavam lentamente o palco, com movimentos quase imperceptíveis sob a pouca luminosidade. Com isso, foi criada uma sobreposição de planos através de séries paralelas de signos apresentados simultaneamente.

Vetores-embreadores

O exemplo da utilização da capa pela moça tecelã nos serve para esse tipo de vetorização. Primeiramente, ao ser costurada e tecida, funcionou como signo de sua atividade. Em seguida, ao ser tomada e vestida pela moça, a qual interagiu com o espaço vazio através de olhares, servia para compor a imagem da solidão, representando o frio e a necessidade de aconchego. Ainda alternando o sistema de equivalências, a capa era novamente tomada e observada pela personagem, que identificava nela a possibilidade (presença implícita) de um companheiro. Imediatamente, então, a moça começava a manipular a capa em movimentos de dança, como se fora o próprio companheiro desejado. Com isso, em breve intervalo de tempo, o mesmo objeto transmutou-se em uma variedade de signos, um após o outro, provocando diferentes leituras.

Figura 76: tecelã e capa, ao fundo projeção de sombra com múltiplos braços



Fonte: foto de Chan/Fotógrafo

Certamente, os paralelos entre literatura e teatro são muitos, da mesma forma que cada uma das linguagens guarda suas especificidades e seus limites. As relações entre sujeito

criador e objeto criado, tratadas no cerne do conto de Marina Colasanti e nessa montagem teatral, são pertinentes ao estado da arte atual, que explora relações metadiscursivas e enfoca relações e questionamentos sobre a autoria da obra. As formas de encenação contemporânea no teatro de animação privilegiam a presença visível do ator manipulador e, em muitas dramaturgias, é desenvolvida a temática da autoconsciência. O duo ator manipulador / objeto animado pode configurar, na imagem produzida em seu jogo, variadas interpretações por parte do espectador. Como afirma Charaudeau (2006, p. 326-328),

A existência do metadiscurso, como a da polifonia, revela a dimensão inevitavelmente dialógica do discurso, que deve abrir seus caminhos, negociar em um espaço saturado pelas palavras e pelos enunciados outros.

Em *A Tecelã*, todo o recurso de manipulação do boneco é utilizado para dissimular a própria manipulação. A dramaturgia com o boneco é construída na perspectiva de evidenciar duas autonomias distintas que contracenam, buscando a ilusão de que o boneco está livre de seu manipulador. Na técnica utilizada para a manipulação com a atriz, esta manipula apenas um tronco com cabeça, recoberta por uma capa. Os membros, braços e pernas do boneco, são criados a partir de volumes que a atriz cria com seu corpo por baixo da capa, sempre ocultando o ponto de contato de seu corpo com o corpo do boneco, para que seja dissimulada a manipulação. Em alguns momentos, ela chega a soltá-lo e, através de um mecanismo específico, ele se movimenta sozinho, acentuando ainda mais a ilusão. Para entender as relações entre a atriz e o boneco, quando atuam em conjunto, é necessário observá-los à luz do jogo dos opostos, é preciso observá-los dialeticamente⁶⁶, tomando-os como polos que coexistem intrinsecamente.

⁶⁶ Aqui, o sentido atribuído à dialética refere-se exclusivamente à relação antagônica entre os dois elementos que forma o binômio e a síntese provocada pela sua interação. A conciliação de contradições orbita no jogo do ator com o boneco. Rafael Curci (2007) também faz uso desse termo operacional.

Figura 77: sequência de manipulação do boneco marido



Fonte: fotos de Cláudio Etges

Atriz e bonecos são polos opostos que não se repelem nem se excluem, mas que se unificam numa síntese. Apesar de perderem algumas de suas características iniciais, a conciliação desses polos faz nascer algo novo, mais complexo, através do jogo dos opostos. Cada polo é somente a parte de um todo, um elemento constitutivo: a fronteira entre ambos é imprecisa. A apreensão do todo se dá pelo exercício constante do jogo, onde a identidade de um só é determinada pela identidade do outro. Através do confronto e diálogo entre as identidades é que se obtém a síntese, a unidade. Parte e contraparte correspondente formam um todo maior. Somente a síntese é verdadeira, pois as partes isoladas não correspondem a esse todo, sendo, portanto, falsas.

Atriz e objeto animado constituem dois polos que apresentam uma unidade produtora de significados. O confronto com o material exige da atriz uma nova percepção espacial e uma nova sensibilidade corporal, a fim de relacionar-se fluentemente com o objeto manipulável e suas propriedades materiais e dinâmicas. Assim, o espaço cênico apresenta-se

como espaço relativizador da lógica cotidiana convencional. Podemos considerar a interação entre atriz e boneco como um confronto entre a presença do ator vivo, que afirma sua vida através do controle que possui sobre o boneco animado, e a presença do boneco, inanimado por natureza, mas que busca sua autoafirmação enquanto ser autônomo. Essa busca, estabelecida no jogo de opostos, requer alto potencial de desdobramento da atriz, que deverá permanecer em constante diálogo consigo mesmo, para que possa dar consistência às duas autonomias ficcionais: o personagem que desempenha (ao mesmo tempo em que manipula o boneco) e o personagem do boneco manipulado. A dialética, sob esse aspecto, apresenta-se como superação das contradições existentes através de um laborioso processo de síntese entre tese (atriz) e antítese (boneco). Atriz e boneco, lado a lado, testemunham a harmonização da contradição entre o ser e o não ser.

A relação entre ambos pode ainda ser pensada para além de um dualismo que os separam em dois polos. O mundo humano, representado pela atriz, interage com o mundo do inanimado, representado pelo boneco: existe aí uma proposição de respeito mútuo, no qual o homem deve ouvir e dar voz às formas de existência diversas da sua: discurso da diversidade, da inclusão, do diálogo. Nessa relação com a alteridade é que o outro propicia o olhar auto-reflexivo, revelando facetas de um 'eu' (sujeito) que observa. As diferentes naturezas se completam, pois são elas que dão forma, contorno às individualidades. O todo, neste aspecto, é a constante síntese produzida por esse diálogo, que nos permite perceber que as diferentes naturezas se complementam.

Atriz e boneco, no espetáculo, atuam no mesmo nível ficcional e possuem um mesmo status como personagens. Mas a materialidade dos corpos atua também como significante: o boneco, representando o marido, embora ilusoriamente autônomo, é uma criação da personagem tecelã, uma criação que, pouco a pouco, vai tomando o seu espaço. Pelos traços do rosto do boneco, construído através da moldagem do rosto da atriz, estabelece-se a relação de semelhança entre criador e criatura. Dessa forma, existe o estranhamento provocado pela intersecção de dois planos de existência: o do criador (representado pela atriz) e o da criatura (representado pelo boneco), e é justamente nessa relação que irá centrar-se o

conflito da história. A criatura rebelar-se-á e subjugará seu criador que, para retomar sua vida e recuperar seu espaço, deverá livrar-se da criatura. No nível narrativo, a atriz atua de forma intradieética, ao apresentar-se visível, e homodieética, ao participar da história que narra com ações.

Em *A Tecelã*, temos o centro da origem da ação localizado no corpo da atriz, a qual cria constantes e variadas imagens por meio da composição de formas conjuntas com o boneco-manequim. As imagens são organizadas como fotos que sugerem posturas corporais, transmitindo informações imprecisas, quer dizer, apenas sugeridas, uma vez que as posturas são apenas "esboçadas" devido à incompletude do boneco, que não possui nem braços nem pernas, e devido à impossibilidade de ver plenamente o corpo da atriz quando ela opera o boneco, uma vez que ela mantém sempre uma parte do corpo oculta, em contato com o boneco para efetuar a manipulação, o que a inviabiliza de utilizar esta parte do corpo para a composição da imagem conjunta com o boneco. Apesar dessas imprecisões, as posturas são aceitáveis do ponto de vista da legibilidade, pois possuem traços distintivos do desenho que definem a ideia da ação transmitida pela imagem, ou seja, através da síntese e da precisão, tem-se um coerente esboço. Desta forma, o esboço da imagem cria uma "explicação", uma "justificação" para a própria postura forjada pela atriz também para ocultar um sistema de manipulação. Ao mesmo tempo, essa camuflagem revela uma "intenção" e um "objetivo" para os personagens, o que torna a imagem aceitável do ponto de vista da verossimilhança. A imagem produzida manifesta-se como metáfora, pois é a afirmação de que uma coisa é outra. Não está se comparando os corpos, mas associando-os para que sejam outra coisa: corpo vivo e objeto inanimado representam agora intenções, objetivos, emoções, ideias. Eles adquirem sentido conotativo.

A operação realizada pela atriz, com o boneco, pressupõe um trabalho ilusional, ou seja, almeja criar a ilusão de uma autonomia no boneco. É claro que esta ilusão só é possível através de um processo imaginativo do espectador, o qual atribui ao boneco um valor autônomo. Evidentemente, o que vemos no trabalho da atriz é uma composição partitural complexa e desdobrada. Complexa pois envolve um processo triplo de elaboração, no qual, inicialmente, deve haver a codificação dos

movimentos de seu corpo que serão visíveis ao espectador, aqueles que apresentarão as informações a respeito das intenções e objetivos de sua personagem. Em seguida deve haver , com o mesmo apuro na transmissão de intenções e objetivos, a composição da partitura do boneco. E, finalmente, deve-se justapor as duas partituras, reelaborá-las para que se tornem exequíveis, visto que, ao manipular o boneco, surgirão dificuldades em seu manuseio que impedirão a realização simultânea de movimentos previamente planejados no corpo da atriz e do boneco. Ou seja, será necessário compor uma terceira partitura adaptada. Neste ponto é que manifesta-se mais intensamente o desdobramento, num processo que exige da atriz a percepção simultânea de duas autonomias partituras: ela deve perceber as informações que seu corpo transmite concomitantemente à percepção das informações que o corpo do boneco emite. Um procedimento recorrente que facilita esta percepção simultânea é a visualização do conjunto: imaginar a forma final escultórica que a soma dos corpos produz. Ou, em outras palavras, elaborar figuras de retórica tridimensionais. Para a pesquisadora Sandra Meyer Nunes (2009, p.119)

[...] as imagens que o ator tem de si mesmo e do mundo, ao mesmo tempo em que são constantemente reconstruídas, tendem a se formalizar num padrão metafórico. A mente do ator cria imagens que constroem metáforas, que, por sua vez, estruturam a sua ação e as soluções cognitivas pré-determinadas e mais estáveis tenderão a se manifestar como hábito. [...] Se metáforas são, primordialmente, uma questão de imagem (pensamento) e ação e, apenas secundariamente, de linguagem, cabe, inicialmente, ao ator perceber, investigar e reestruturar os campos metafóricos (ontológicos e orientacionais) nos quais está inserido e suas noções instituídas. Aí entra o trabalho "sobre si mesmo" e os modos de investigação, tais como a improvisação, o exercício técnico e a atenção constante, para que os atores ampliem a percepção e construção imagética.

Notamos então que atriz e boneco podem vir a ser representantes de uma outra ordem de realidade, uma realidade metafórica na qual se condensa uma pluralidade de significados, entre os quais encontram-se a mútua assimilação dos corpos; o corpo absorvido, confundido com o outro; a justaposição dos corpos; a substituição dos corpos; a comparação entre os corpos; a representação de outros corpos; a deformação ou anulação dos corpos. Para Morgane Bourhis (1996, p.43, tradução nossa)

O boneco é o prolongamento do corpo do manipulador, ele o completa e às vezes o amputa também. Esteja ele na extremidade de uma mão, na extremidade de uma vara, ou de um fio, ele é sempre indivisível do manipulador. Esta relação entre boneco e manipulador marca tanto uma alienação de um corpo à outro quanto a existência de duas *identidades* no jogo. Alienação dos corpos ou dissociação de identidades, na representação a escolha deve basear-se seja nesta alienação, seja nesta dissociação. Se oscilamos entre as duas, é porque o tema do duplo (ou do desdobramento) é o argumento do discurso. Para o corpo-duplo que é o par boneco/manipulador, a natureza da relação dos corpos é algo a ser determinada.⁶⁷

Esse fato nos mostra a transposição de figuras retóricas literárias para a cena. O boneco ao lado do manipulador revela

⁶⁷ "La marionnette est le prolongement du corps du manipulateur, elle le complète, l'ampute aussi parfois, qu'elle soit placée au bout d'une main, au bout d'une tige, ou d'un fil, mais toujours elle est indivisible du manipulateur. Ce rapport entre marionnette et manipulateur marque à la fois une aliénation d'un corps à un autre et l'existence de deux identités dans le jeu. Aliénation des corps ou dissociation des identités, lors de la représentation le choix doit être fonction soit de cette aliénation, soit de cette dissociation. Si l'on oscille entre les deux, c'est que le thème du double (où du dédoublement) est l'argument du discours. Pour le corps-double qu'est le couple marionnette/manipulateur, la nature de la relation des corps est à déterminer."

uma *comparação*, justaposição, uma contiguidade por dissociação, ao passo que o boneco imbricado com manipulador apresenta uma *metáfora*. Um boneco na cena sem manipulador, *metonímia*, pois representa a parte de um sistema cênico de representação.

Há momentos, no entanto, em que, para configurar o efeito ilusional, nos quais os bonecos movimentam-se sozinhos, os atores permanecem ocultos por uma cortina de luz⁶⁸. Não são visíveis nem interferem na diegese dos personagens. Temos, nesses casos, no nível narrativo, a atuação extradiegética (o ator não é visto dentro da diegese) e heterodiegética (a diegese não se refere ao personagem que a narra⁶⁹, no caso, o ator que manipula).

Figura 78: tecelã e seu duplo em miniatura



Fonte: foto de Eduardo Almeida

Podemos identificar claramente isso em dois momentos específicos: 1) Quando a tecelã "encolhe" e se transforma (é substituída) em uma boneca, uma miniatura de si mesma,

⁶⁸ Recurso luminotécnico que faz desaparecer o manipulador (vestido de preto), deixando-o no escuro em frente a um fundo preto.

⁶⁹ Retomamos aqui a ideia de que a apresentação constitui uma narrativa visual e que o condutor dessa apresentação, o ator que manipula o boneco, assume um status narrativo.

manipulada por outras duas atrizes; 2) Quando o marido (o boneco) adquire maior autonomia e desloca-se "sozinho" pelo palco (quando, de fato, é conduzido por um ator oculto). Para Pierre Blaise, diretor e autor da companhia francesa Théâtre sans Toit, o ator animador opera em dois espaços contíguos: o *real*, no qual ele manipula os seus bonecos (o espaço do cotidiano do artista); e o *virtual*, no qual ele mostra seus personagens (o espaço que se estende ao campo das possibilidades). O limite simbólico, a fronteira entre estes dois espaços é o palco do boneco. No teatro contemporâneo, no entanto, este palco tradicional, que ocultava o manipulador, tende a desaparecer. Assim, Blaise indaga

Onde se encontra então a fronteira entre o "real" e o "virtual"? Semelhante a uma fronteira em uma paisagem, ela é invisível e somente marcada pela fascinação de nossas próprias convenções e, as vezes, pela vertigem de uma sensação de ubiquidade.⁷⁰

Em relação à imagem projetada na tela de fundo, imagem pré-gravada da atriz que contracena com o boneco, temos dois planos de atuação. No segundo plano, ao fundo, a imagem da atriz na tela observa e analisa o boneco, imóvel, deixando transparecer em seu rosto seu estado interior e sentimentos, através de sutis movimentos, os quais não seriam visíveis no rosto da atriz ao vivo no palco. Assim, o close do rosto da atriz, amplifica a imagem e mostra detalhes, informações mais minuciosas, como o olho que se enche de lágrimas, o suor, a contração da íris. A percepção desses detalhes introduz uma micro-narrativa sobre o que acontece no interior da personagem. No primeiro plano, à frente do palco, o boneco, imóvel, apenas com um foco de luz recortado sobre seu rosto, cria um

⁷⁰ Retirado do site:

http://www.theatresans toit.fr/html/actualites_pb_espaces.html (acesso em 23/06/2013) *"Où se trouve alors la frontière entre le «réel» et le «virtuel» ? Semblablement à une frontière dans un paysage, elle est invisible et seulement marquée par la fascination de nos propres conventions et, parfois, par le vertige d'une sensation d'ubiquité."* (tradução nossa)

contraponto com o fundo, fazendo o olhar do público oscilar entre o primeiro e o segundo plano. A imagem imóvel do boneco, em talhe verossimilhante, apresenta em si uma indefinição de reação. Em seguida, o movimento da atriz no segundo plano rouba a atenção (pelo movimento que produz) e a reenvia ao boneco com o olhar. Esse vai-e-vem cria uma oscilação do olhar do público, entre o primeiro e o segundo plano, o que, por vezes, cria a sensação de movimento no boneco. A imagem virtualizada engendra uma nova ficção, sugerindo uma intimidade maior com as percepções da personagem. A lente de aumento busca sensibilizar para a vida interior da personagem, tentando desvelar variações físicas minúsculas em seu rosto que revelem sentimentos secretos. A imagem virtualizada apresenta um simulacro do personagem que provoca a intersecção de dois campos semânticos distintos e introduz, na cena, a presença de um terceiro nível ficcional. A relação com os sentimentos da tecelã parece se estreitar, na medida em que um efeito de aproximação de câmera no rosto projetado na tela (*zoom*) provoca uma sensação próxima ao *voyeurismo* para o espectador, que se sente capaz de decifrar os pensamentos ocultos que o olhar da personagem mostra.

O boneco, como opção para o marido, visa abordar o problema da criação, artística ou biológica, e também o sonho de imitar o ato divino da criação, gerando um semelhante que a complete. Assim como a criatura de *Frankenstein*, imaginada por Mary Shelley, temos no personagem marido uma criatura composta de partes heterógenas, que mesclam o vivo e o morto: corpo do ator e objeto inanimado, gerando algo monstruoso, fora das normas biológicas, mas que passa a habitar o mundo da tecelã. Em princípio, totalmente dependente da proximidade com sua criadora (manipuladora), pouco a pouco ele toma autonomia e desvencilha-se, revertendo sua situação de dependência em dominação. Criatura volta-se contra criador. Sobre a relação entre o manipulador e o objeto animado, Jurkowsky (2000, p. 96) disserta sobre a intromissão do ator vivo no teatro de bonecos, um ator que participa e interfere num mundo diferente do seu, operando num campo semântico diferente do que habita e, ao mesmo tempo, fazendo coincidir estes dois campos (mundos), o real e o ficcional. A este fenômeno, no qual é confrontado a natureza do objeto e uma leitura sobre ele, numa condensação dos sentidos denotativo e conotativo, Jurkowsky denomina "efeito

de opalização". Um efeito que suscita a emoção estética provocada pelo efeito de estranhamento. O termo cunhado se deve ao opala, uma pedra dura de reflexos irisados. Esta capacidade de fazer aparecer as cores do arco-íris estaria em analogia com a capacidade da expressão desses múltiplos sentidos. Segundo o autor, a opalização é um importante elemento dentro do espetáculo (JURKOWSKY, 2000, p. 63), que faz coincidir o universo do homem e o universo da matéria, devido à presença intermitente de um personagem fictício sobre dois planos existenciais, ou, "alternância entre o caráter e a figura". Em sua tese, Patrice Freytag (2004, p.1) também parece concordar com Jurkowski, ao afirmar que "o boneco exprime de modo original o espaço imaginário, mítico e poético das culturas humanas", acentuando o liame existente entre esses dois planos de realidade através da representação. No espetáculo *A Tecelã*, o espaço imaginário intersecciona a realidade material da cena auxiliado por uma série de trucagens que expressam de modo visível o improvável. Para isso, o espetáculo faz uso de objetos que aparecem e desaparecem e corpos que se materializam e se transformam.

Figura 79: sombra em tempo real se mescla com projeção em vídeo



Fonte: foto de Fabiana Beltrame

De fato, o boneco sempre se manifestou como um loquaz modo de exprimir autenticamente o espaço poético, mítico e imaginativo das culturas humanas. Por isso talvez, já nos tempos antigos, percebendo esse poder, o homem tenha utilizado toda sorte de estatuária (muitas delas móveis) para comunicar-se com

as forças invisíveis da natureza, como podemos verificar em registros documentais que datam mesmo da antiguidade, conforme observado por Gaston Baty e René Chavance, em *Histoire des marionnettes* (1959). Percebemos, dessa forma, que o potencial metafórico e figurativo dos bonecos sempre foi bem explorado pelo homem para dar corpo a ideias abstratas. Este, consciente de que uma representação plena do mundo é apenas utópica, dada a limitação de seus instrumentos perceptivos, é impelido a compartilhar entre seus pares a grandeza do incognoscível através da abstração artística e sua propriedade plurissignificativa. Como ilustra a literatura do dramaturgo grego Nikos Kazantzákis (1997, p. 105), acerca da expressão humana do inefável,

Aquilo que vives durante o êxtase jamais o poderás pôr em palavras. Não obstante, esforça-te o tempo todo. Com mitos, comparações e alegorias, com palavras comuns ou raras, com gritos e rimas, procura dar-lhes carne, exprimi-lo!

Percebemos que o espaço poético de *A Tecelã* é realizado de modos distintos, seja pela interpolação de alguns objetos na relação entre a atriz o público, no qual ela os apresenta como unidades isoladas; seja pela fusão do corpo da atriz com o boneco; seja pelo diálogo de diferentes mídias, como na cena em que o boneco "contracena" com a imagem gravada em vídeo. Mas, em todos esses modos de realização do espaço poético, o objeto não é um substituto do ator, nem um modelo idealizado para a atuação e sim, um colaborador que enriquece a gama de possibilidades dramáticas. Essa visão aponta para uma horizontalização das relações entre os elementos de cena, diferente da visão verticalizada que oculta o ator abaixo ou acima do boneco. Didier Plassard (2009, p.23) confirma essa hipótese acrescentando que

A história do boneco ocidental, na segunda metade do século XX, representa muito a história de uma troca de dispositivo visual. Tradicionalmente, na Europa, os bonequeiros tinham acesso somente à duas grandes famílias de manipulação: por cima, através

dos controles, manobrando o boneco com a ajuda de hastes metálicas ou por fios; ou por baixo, desde o fundo, para o boneco de luva. Tanto em um caso como em outro, o manipulador não era jamais visível para o público [...]⁷¹

Percebemos claramente as diferenças que um novo "dispositivo visual", consoante Plassard, podem aportar à dramaturgia da cena. Através do jogo da atriz, da sua interpretação corpóreo/emocional e da manipulação dos objetos animados, vão-se delineando estruturas narrativas dentro de um universo simbólico.

Percebemos também, nesse universo simbólico, marcos temporais associados a ambientes instáveis e não definidos figurativamente. Quer dizer, com o uso de dois painéis brancos que se deslocam horizontalmente, sobre os quais são projetadas imagens (muitas vezes abstratas, produzidas por peças de tecelagem), temos uma alusão ao tear, ao ato de tecer e à sucessão do tempo. Muitas vezes, essa representação do movimento incessante de um gigantesco tear parece contracenar com a personagem, como se ela pudesse com ele dialogar. O tear então, passa a ser percebido como uma presença, um ser mágico que converte os desejos da personagem em realidade. A luz, neste aspecto, colabora fundamentalmente, seja delimitando o espaço de atuação da atriz, seja mapeando zonas de sombreamento que servirão para o efeito de cortina de luz, que ocultará os manipuladores para a realização de trucagens.

No trabalho realizado pela atriz com os objetos, podemos distinguir dois tipos de movimentos: os *movimentos físicos*, gerados diretamente pelo ato de manipulação, e os *movimentos psicológicos*, que podem ser causados pela carga dramática contida em sua atuação. Salientamos que, nesse segundo tipo,

⁷¹ "L'histoire de la marionnette occidentale, dans la seconde moitié du 20e siècle, est pour beaucoup l'histoire d'un changement de dispositif visuel. Traditionnellement, en Europe, les marionnettistes n'avaient recours qu'à deux grandes familles de manipulation: par le haut, depuis les cintres, en manœuvrant la marionnette à l'aide de tringles métalliques ou de fils; ou par le bas, depuis les dessous, pour la marionnette à gaine. Dans un cas comme l'autre, cependant, le ou les manipulateur(s) n'étaient jamais visible(s) du public [...]"

mesmo a imobilidade pode ser significativa. Hans-Thies Lehmann (2007, p.312) admite que, no teatro, existe uma percepção pictórica induzida através da imobilidade. Ele afirma que

O efeito teatral de imobilidade produzido pelas estéticas da duração e da repetição tem a notável consequência de introduzir na percepção do teatro o *foco na imagem-tempo*, a específica disposição perceptiva para a contemplação das imagens. Ao ativar na recepção teatral essa disposição que antes só estava em jogo nas artes plásticas, o teatro passa a fazer parte da problemática da *temporalidade dos fatores visuais*.

Ratificamos que a característica principal da animação não é o movimento físico, embora ele seja um componente essencial para a expressão do objeto, mas sim a carga dramática com a qual este objeto estará imbuído e que representará sua atividade psíquica, sua vontade e sua autonomia. Essa carga dramática, manifesta nos movimentos psicológicos, está para a relação temporal (dinâmicas e ritmos de gestos e reações) assim como os movimentos físicos estão para o espaço (transformações físicas e deslocamentos).

Sabemos que não existe teatro de animação sem a presença de uma força motriz. Um objeto estático, por si só, é peça plástica, forma escultural e pictórica. É através do movimento que o efeito de simulação de vida aparece, imbuindo o objeto com outras características. Ana Maria Amaral (2002, p. 120) afirma que, sem a realização de um movimento que pareça exprimir uma intenção própria, não existe animação: “Um objeto torna-se animado quando os seus movimentos são, ou parecem ser intencionais”. É através do movimento que a ilusão é criada. Também para Hélène Bourdel (1995), é a manipulação que caracteriza o teatro de animação. É ela que investe todo objeto, criado ou escolhido para este fim, do poder de falar ao imaginário do espectador. A essência do objeto animado está na sua manipulação, pois é através do movimento qualificado que ele expressa a vida. Investido com a manipulação, frente ao público, o objeto torna-se personagem. O movimento físico pode ser realizado por uma força mecânica, térmica, elétrica, magnética

ou química, mas sempre existirá a presença do ator, planejando e viabilizando o olhar interpretativo do público sobre esse movimento.

Projetando seu interlocutor para o exterior de seu corpo, com o suporte de um objeto animado (o boneco), a atriz imbui-o de animidade. Através de sua vontade, estimula a expressão no objeto animado, fazendo-o simular um complexo autônomo. A personagem representada pela atriz se diferencia do objeto-personagem, contracenando com ele. A expressão do objeto não é a própria atriz nem a personagem que ela representa, é uma interpretação temporária aliada à manipulação. Destarte, o objeto-personagem (aquele animado em cena) possui a imanência do ator.

Neste caso, a atriz utiliza o objeto como uma extensão dissimulada de seu próprio corpo. Ela produz atos simulatórios de volição. O objeto passa a ser uma espécie de apêndice da sua vontade e um elemento exteriorizador da imagem que ela cria para representar outro “corpo humano”.

Embora a atriz, impregnada pelo objeto, faz-se presente ao lado deste e execute sua sequência de movimentos pré-determinados, o novo corpo presentificado, o *objeto-corpo*, também executa sua sequência de movimentos partiturizados. Temos então um processo simbiótico que os une. A díade atriz e objeto conformam a integridade da instância simuladora de um potencial volitivo-emocional impregnado na matéria plástico-pictórica. É essa matéria que poderá instigar o público a projetar expectativas sobre ela, internalizar sensações e apreender significados.

Ao tratar da relação de completude que os seres estabelecem ao interagirem, Mikhail Bakhtin aporta, em suas teorias sobre o dialogismo, uma possibilidade de interlocução não apenas com o outro corpo humano, mas também com o próprio corpo sintonizado com elementos que lhe são exteriores e motivadores de sensações internas. A questão fundamental trazida por Bakhtin, ao abordar a forma espacial do personagem (BAKHTIN, 2003), trata justamente do posicionamento da autoconsciência frente ao horizonte que a ela se une e, ao mesmo tempo, é interpretado como alheio a si próprio. Essa dúbia percepção incute na consciência a noção de que um “eu” interno contrapõe-se e relaciona-se com um “outro” externo. No seguimento do discurso bakhtiniano, temos a urdidura de uma

teoria da percepção estética e do ato ético, amalgamando as sensações e interações entre os seres como unas e complementares, sem que percam suas individualidades. Ao relacionar essa visão de complementaridade com a relação entre ator, público e objetos animados na cena, refletimos sobre a geração de uma credibilidade, no ato cênico, que mantenha o olhar e o interesse do espectador. O discurso da atriz frente ao público orbita sobre a animação do personagem interpolado nesta relação. Se o objeto animado constitui o discurso, podemos considerar as especificidades da manipulação e da interpretação da atriz como uma espécie de gramática gerativa de códigos (expressos em ações, ritmos e dinâmicas) que propiciarão a simulação da autonomia volitivo-emocional do objeto, amalgamando a criação do personagem.

Bakhtin observa que, nos atos de contemplação puramente estéticos, o olhar de um deve servir para ampliar o horizonte de outro, criando um novo ambiente de percepção. Dessa forma, pode-se vivenciar uma experiência esteticamente e concluir sobre ela. Para tanto, a *expressividade externa* é um elemento de fusão que faz com que o outro possa penetrar no interior da forma contemplada. O olhar do observador modifica o observado, aproximando-o e integrando-o a si. Essa interação põe em curso um automatismo dialógico de reconhecimento do “eu” no “outro”. Através desse processo de interação do sujeito da recepção estética e do objeto, surge um co-vivenciamento ou vivenciamento empático do estado interior do sujeito com o objeto, uma *empatia simpática*. E é essa empatia que combinará harmoniosamente o interior e o exterior em um plano único, fazendo com que a vida do outro seja vivenciada essencialmente de fora. É o “vivenciar de fora” que permite o diálogo com o interior do outro. Um exemplo desse diálogo pode ser concretizado no que Bakhtin chama de “abordagem estética de uma figura simples”. O filósofo assevera que, para que ocorra essa referida abordagem, é essencial que a figura seja animizada, transformada em “personagens potenciais veiculadores de destino”. Com isso, essas personagens estariam dotadas de uma diretriz volitivo-emocional que as humanizariam. Assim, a imagem animizada passa a ser vivenciada *empaticamente* por aquele que a contempla e a gerencia. Esse processo corresponde ao processo de criação do mito, como ele é originado na imaginação. A imagem animizada torna-se o herói

de um acontecimento. Para que isso ocorra, o observador não permanece no interior da imagem (co-vivenciando com ela), mas posiciona-se num local estável, fora dela.

O procedimento de *animização* faz parte do pensamento mítico-mágico que orientou um modo de pensar humano durante milênios e, embora combatido por enaltecedores da razão, ainda permanece impregnado em nosso processo cognitivo. Podemos observar claramente o reflexo desse pensamento refletido no modo pelo qual as crianças pequenas, na sociedade hodierna, interagem com o mundo, bem como em determinados procedimentos artísticos utilizados, em que temos o pensamento mágico sublimado e apresentado de forma sutil como recurso estilístico ou componente estético. Na literatura, por exemplo, temos as figuras de linguagem, as metáforas e as metonímias, equivalentes aos procedimentos mágicos de magia simpática e magia contígua.

Figura 80: objetos assumem importância



Fonte: foto de Eduardo Almeida

Figura 81: atriz concentra foco nos objetos



Fonte: foto de Fabiane Beltrame

Principalmente na “arte bonequeira”, resta visível esta espécie de substrato mágico que atua na expectativa e na atenção do público. Segundo Ernest Cassirer (2004), a consciência moderna brota da matriz do mito pré-histórico e da metafísica medieval, sendo que suas formas simbólicas provêm do lado bruto dos ritos e dos gestos. Ele assevera que as formas simbólicas são os estados progressivos do aparecimento da consciência. Lembramos que, para Mikhail Bakhtin, ao lado do espaço e do tempo, a significação também compõe o *todo* do objeto artístico.

A técnica de animação do boneco utiliza uma *práxis* que acolhe técnicas específicas de ilusionismo e mantém a atenção do público. Nesse desdobramento, podemos observar dois procedimentos através dos quais a atriz se relaciona com o objeto. No primeiro procedimento, temos a imaginação em si que, num processo investigativo da forma do inanimado, especula sua similaridade com a forma do organismo vivo representado. No segundo procedimento, temos a reorganização da mecânica acional do corpo do ator. A imagem de seu corpo, o mapeamento estrutural de sua forma e funcionamento, é alterada segundo um desencadeamento sináptico que provoca um estado multi-atencional (centrado simultaneamente no ‘eu’ e no ‘outro’) e exacerba funções ligadas à motricidade fina. Como observa Edgar Morin (2003), percepções são tanto traduções quanto reconstruções cerebrais baseadas em estímulos ou sinais captados e codificados pelos sentidos.

A cena busca captar a atenção do público também pela técnica corpórea da atriz. Como constatamos nos estudos de

M.D. Vernon (1974), a atenção é a aplicação cuidadosa da mente a algo, é concentração e reflexão. É um sistema cerebral que possui mecanismos específicos. Propicia a seleção do estímulo que será analisado em detalhes, o qual será levado em consideração para guiar nosso comportamento. A atenção é um constructo para a compreensão dos processos perceptivos e funções cognitivas em geral. Como aspectos do mecanismo atencional, os processos psíquicos são seletivos. A atenção tem a focalização e a concentração da consciência como suas essências. Sob essa ótica, alguns elementos perceptíveis são relevados em detrimento a outros. Fatores como a novidade e a complexidade da imagem atraem e conservam maior atenção. Assim, podemos dizer que determinados elementos são "neutralizados" do ponto de vista do grau de importância que assumem para o observador. Isto não significa que a neutralização os elimine, apenas torna-os desinteressantes para a consciência. Outro fato interessante de observar é que os fenômenos percebidos dependem das expectativas dos observadores. A percepção subliminar, realizada com estímulos abaixo do limiar normal de visibilidade, seja por intensidade ou duração, é capaz de operar mesmo em estado de inconsciência do estímulo (VERNON, 1974, p. 111). O que nos leva a concluir que, mesmo que determinados eventos não sejam completamente claros para a consciência, ou passem por ela de modo sutil, são capazes de influenciar a percepção e o discurso. Segundo Emile Benveniste (*apud* TORO, 1987, p. 16), o discurso é "toda enunciação que supõe um locutor e um ouvinte e, no primeiro, a intenção de influenciar ao outro de alguma maneira"⁷². Para Louis Guespin (*apud* TORO, 1987, p. 14), o discurso é o enunciado considerado a partir do ponto de vista do mecanismo discursivo que o condiciona (análise das *condições de produção do enunciado*). A enunciação implícita nas condições de produção. A enunciação é o *ato de produção* de um enunciado. Para que este ato individual se produza existem, segundo Emile Benveniste (*apud* TORO, 1987, p. 16), três procedimentos formais: a) O ato de enunciar, no qual existe a apropriação da língua, onde o locutor se declara como tal (eu); b) A situação de

⁷² "[...] el discurso és toda enunciación que supone un locutor y un auditor y, en el primero, la intención de influenciar al otro de alguna manera".

realização, com a incorporação do destinatário (tu) no aspecto referencial, ou seja, incorporação do destinatário na mensagem comunicada pelo emissor; c) Os instrumentos de realização.

Assim, o discurso que interessa à atriz, em *A Tecelã*, é a produção ilusional da vida no objeto inanimado. A enunciação é dada pela soma dos movimentos da personagem representada pela atriz e do personagem representado pelo boneco. As informações transmitidas por imagens incompletas de corpos em relação são capazes de influenciar percepções nos espectadores, principalmente aquelas associadas à padrões de movimentos percebidos como originários de organismos vivos autônomos, produtores de diferenças individuais (VERNON, 1974, p. 226-227).

Jean-Jacques Roubine (1995, p.75) diz que

[...] concretamente, o trabalho cotidiano do ator se baseia em uma interação permanente entre o jogo das motivações, a análise do papel e a composição formal que confere ao personagem nos menores detalhes do seu físico (corpo, andar, rosto, etc.). O que quer dizer que o trabalho preparatório engloba ao mesmo tempo uma pesquisa sobre as características formais do personagem e uma atividade de imaginação com tudo o que possa alimentá-la - observações, cultura, lembrança, pequenos fatos cotidianos, etc.

Esta afirmação parece reforçar a importância da imaginação do ator como princípio de uma técnica corporal para a composição do personagem e de sua movimentação. Não somente o personagem que ele próprio representa, mas também aquele que ele produz no objeto animado para que esse interaja.

Sobre o trabalho que desenvolve como atriz-animadora em *A Tecelã*, na qual atua como personagem concomitantemente à representação do personagem que manipula como boneco, Carolina Garcia (informação oral) diz:

Quando manipulo o boneco tento relacionar dois corpos distintos, o meu e o dele. A minha primeira preocupação é com que realmente pareçam dois corpos diferentes.

Em seguida, tento manter uma relação de diálogo entre eles, num jogo de pergunta e resposta. É preciso dotar este corpo diferente do meu para que ele possua foco e eixo próprios e, para isso, é preciso pensar no que o público está vendo. É importante que no olhar do público aconteça a dissociação, mesmo que nossos corpos estejam associados. Tenho cuidado com esta relação. Tento deixar claro com quem está o foco do diálogo, quem promove a ação, e como o movimento de um provoca uma reação no outro. A maneira como o contato é estabelecido com o boneco, o peso que ele imprime sobre mim e que eu sustento, exige uma reorganização do meu corpo para que ele possa ter voz neste diálogo. O material de que é feito o boneco influencia no modo como meu corpo se organiza, se reequilibra e se comporta.⁷³

Já no final do século XVIII, Denis Diderot (2006, p.23-29) salientava que todo ator ou atriz deveria saber administrar sua sensibilidade, guardando a devida distância do seu personagem e, ao mesmo tempo, vivê-lo intensamente.

Louis Juvet (2009, p 235-238), grande homem de teatro, ao apontar procedimentos que o ator deve seguir, não esquece de enumerar: *Dupla visão, diplopia*⁷⁴; *desdobramento e encarnação*, onde tudo é soldado, misturado, confundido; e ainda *desunião*, *disjunção*, *divórcio* entre personagem e si, por razões à enumerar (mecanismo, acidentes e necessidades de execução); em seguida *desencarnação do personagem* que vemos do lado de fora de si, *fantasma* (impressão, idéia deste fantasma também em outros momentos, impressão de ser habitado e de não ser mais aquele que dá a este fantasma sua realidade), sentimento de si mesmo; em seguida, *sentimento de duplo*, mas ao final de um momento desta vertigem. Juvet fala assim do trabalho do ator. Estes mesmos procedimentos são, da mesma forma, pertinentes sobre o trabalho do ator-animador, com algumas

⁷³ Depoimento concedido por Carolina Garcia Marques, em 27/04/2013.

⁷⁴ Doença da vista que duplica a imagem dos objetos. Certamente, aqui é empregado o sentido figurado.

ressalvas. Por exemplo, quando o ator visível contracena e manipula o boneco. Neste caso, parece que o desdobramento é elevado ao quadrado, pois o ator deve sustentar não apenas um, mais dois personagens simultâneos: o personagem representado por seu corpo e o personagem representado pelo boneco.

Tillis também afirma que a apresentação de signos abstratos criam uma ilusão de vida que a plateia entende não ser real, o que provoca a "dupla visão", ou seja, a percepção do boneco de duas maneiras simultâneas: como um objeto apresentado e como uma vida imaginada. (TILLIS *apud* PIRAGIBE, 2011, p.234) Temos então ratificada a ideia do signo teatral, composto por significado e significante. Uma parte material, apresentada formalmente através do conteúdo plástico-pictórico, ou sensível em termos platônicos, e outra parte imanente, ou a ideia, o conteúdo que esta materialidade representa. Essa representação, ainda segundo Tillis, concretiza-se na imaginação do público.

Outros fatores determinantes para as técnicas corporais do ator são os fatores do espaço externo. Patrice Feytag analisa a evolução luminotécnica e sua interferência na estética dos espetáculos de teatro de animação. Sobre a manipulação à vista do público, ele ressalta a necessidade de dosar a quantidade de luz sobre o ator, para que este fique mais ou menos aparente. Essa dosagem implica também a utilização expressiva da sombra. Ao comparar o efeito de "cortina de luz", efeito que cria um corredor iluminado frente a um fundo preto, a uma espécie de "empanada" que oculta o manipulador, ele dá algumas pistas sobre o trabalho corporal do ator:

Estas novas técnicas, tornadas possíveis pela evolução da luz no teatro, permite fazer desaparecer ou substituir o palco de bonecos tradicional conservando a ocultação dos manipuladores. Contudo, é preciso estar consciente que, ao lado da liberdade trazida por estas técnicas, outras restrições aparecem, as quais o encenador deverá considerar. As principais delas afetam o aprendizado das novas condições de manipulação e as escolhas estéticas, particularmente as que acercam a gestão do espaço. Trabalhar em três manipuladores,

praticamente cegados pelo uso de capuzes, necessita de muita prática e o desenvolvimento de uma alta precisão. Se o movimento do boneco, nos planos laterais, se encontra liberado por uma cortina de luz, a restrição desta proíbe os jogos de profundidade, o que implica uma escritura cênica na qual o jogo frontal será dominante. (FREYTAG, 2004, p.166-167, tradução nossa)⁷⁵

É importante percebermos que toda técnica de operação, ou ferramental utilizado para a manipulação do objeto animado é limitado. É limitado pela razão de que todo o mecanismo construído possui limitações do ponto de vista de execução de movimentos. Assim, ao construir um mecanismo para um determinado boneco, esse mecanismo será construído para propiciar a ilusão de um movimento, ou uma sequência limitada de movimentos, uma vez que é impossível exigir de um mecanismo que execute toda gama de movimentos verossímeis em relação ao movimento humano. Mesmo que se pudesse produzir tal mecanismo, sua manipulação seria demasiado complexa para ser executada em tempo real, pois, além da limitação do mecanismo, existe a limitação do humano. No entanto, por paradoxal que pareça, são essas limitações que impulsionam a economia e a síntese de movimentos para induzir a leitura de seus significados e a imaginação completiva do

⁷⁵ *"Ces nouvelles techniques, rendues possibles par l'évolution de la lumière au théâtre, permettent de faire disparaître ou de remplacer le castelet traditionnel tout en conservant le masquage des manipulateurs. Toutefois il faut être conscient qu'à côté de la liberté qu'apportent ces techniques, d'autres contraintes apparaissent dont le metteur en scène devra tenir compte; Les principales touchent l'apprentissage des nouvelles conditions de manipulation et les choix esthétiques, particulièrement dans la gestion de l'espace. Travailler à trois manipulateurs, quasiment aveuglés par une cagoule, demande beaucoup de pratique et une mise en place d'une grande précision. Si le mouvement de la marionnette, dans les plans latéraux, se trouve libéré dans un mur de lumière, la contrainte de ce dernier interdit les jeux de profondeur, ce qui implique une écriture scénique où le jeu frontal sera dominant."*

espectador. Um exemplo das limitação dos movimentos do mecanismo, no espetáculo, é o modo como o boneco-manequim que representa o marido se movimenta.

Então, para transcender as limitações que esse boneco apresenta, é necessário, no processo de interação com a atriz, o estudo das “condições de manipulação” e das “escolhas estéticas na gestão do espaço”, tendo em vista que um fator limitador pode gerar um padrão estético altamente expressivo e que possua organização e coerência internas capazes de realizar um produto artístico formalmente complexo e, ao mesmo tempo, atraente. Freytag (2004, p.168, tradução nossa) ainda aponta que

Resta a obrigação que é feita aos manipuladores de sempre apresentar seus personagens na luz prevista para este efeito, restrição similar àquela feita ao ator mas que pode ser agravada pela falta de visibilidade, pela posição do corpo do manipulador em relação ao objeto manipulado e mais simplesmente pelo fato de que a luz não cai sobre o intérprete, mas sobre o personagem, o que modifica a percepção que temos desta luz. O papel do encenador consistirá em antecipar estas novas dificuldades e em adaptar as instruções do jogo a estas diferentes restrições.⁷⁶

Sob esta ótica, cabe ao encenador o conhecimento técnico suficiente para compreender as limitações que cada procedimento construtivo e cada manobra manipulatória podem provocar na concepção de uma estética e na condução da poética da linguagem. Pois, nestes aspectos, cabe impressionar

⁷⁶ *"Reste l'obligation qui est faite au manipulateurs de toujours présenter son personnage dans la lumière prévue à cet effet, contrainte similaire à celle de l'acteur mais qui peut se voir aggravé par le manque de visibilité, par la position du corps du manipulateur par rapport à l'objet manipulé et plus simplement par le fait que la lumière ne tombe pas sur l'interprète mais sur le personnage, ce qui modifie la perception que l'on a de cette lumière. Le rôle du metteur en scène va consister à anticiper ces nouvelles difficultés et à adapter les consignes de jeu à ces différentes contraintes."*

a recepção, seja no deleite perceptivo da organização dos elementos cênicos ou no desafio de refletir sobre ideias e conceitos expostos na encenação. Para isso, é essencial que a equipe técnica envolvida no trabalho, seja apreciada pelo ator como partícipe da elaboração dramatúrgica, uma vez que circunscrevem a cena simultaneamente a ele.

Anne Gilles (1981, p. 19, tradução nossa), acerca do boneco teatral, observa que

Não é suficiente estudá-lo apenas como objeto. O inventário de suas características técnicas e plásticas importa menos de um ponto de vista semiológico do que o seu estudo em relação com os outros dados elementares do espetáculo.⁷⁷

Esta afirmação reforça a ideia de que o espetáculo, como um todo, contextualiza o boneco ou o objeto animado e expande sua significação. O espectador apreende o conjunto, todo o universo que circunda o objeto.

Constatamos então, que nos procedimentos utilizados no espetáculo *A Tecelã*, existe a preocupação de transposição das imagens poéticas literárias para o plano visível, e os recursos utilizados para isso fazem uso da expectativa dos acontecimentos associados à imaginação de eventos evocados por sugestão. Isso quer dizer que a ilusão utilizada para animar objetos e espaço visa produzir percepções de presenças. No entanto, mesmo que não sejam identificadas de forma evidente as fontes produtoras da ilusão, elas são pressentidas. Nesse jogo que se estabelece entre a dissociação da causa e do efeito produzido é que surge a associação das imagens produzidas com a significação inferida.

⁷⁷ "Il ne suffit donc pas de l'étudier en tant qu'objet. L'inventaire de ses caractéristiques techniques et plastiques importe moins d'un point de vue sémiologique que leur étude en rapport avec les autres données élémentaires du spectacles."

Figura 82: tecelã tecendo a capa do marido



Fonte: foto de Cláudio Etges

Figura 83: novelo de lã flutua



Fonte: foto de Chan/Fotógrafo

6 CONCLUSÕES

Da mesma forma como o poder simbólico do boneco propiciou aos povos antigos a evocação de uma realidade intangível pelo homem, suscitou nos teóricos-praticantes do teatro ocidental, a partir do início do século XX, o vislumbamento de um teatro ilibado, destituído da mácula humana. Em função disso, ampla foi sua utilização dentro do turbulento panorama das artes que renovaram a virada daquele século. Inspirador como modelo de atuação e representação do sacro, o poder do inanimado foi redescoberto no uso teatral para propiciar o surgimento de imagens que se mesclassem ao mundo sensível. O ator não deveria "contaminar" a cena, como nas proposições mais radicais de Gordon Craig ou Enrico Prampolini. A emergência do teatro de bonecos nesse período deveu muito a essa visão artística. Mas o que Jurkowsky (2000) constatou é que, no ocidente, a partir da segunda metade do século XX, a figura do ator passou a conviver perceptivelmente ao lado do boneco, recriando estruturas dramáticas a partir das metáforas processuais que surgiram dessa associação. Hoje, percebemos a evidência do manipulador à vista como parte da poética de muitos espetáculos. A ênfase no processo, em relação às modalidades de animação que ocultam o manipulador, desloca o foco de atenção centrado no objeto animado para o foco da presentificação do ator que produz um discurso com este objeto.

Esse estudo contribuiu para que nossa investigação, de fato, iniciasse a partir da indagação sobre as particularidades que envolvem a presença do ator ao fazer uso da animação. Aprofundando essa questão, coube-nos esclarecer se existe uma especificidade na animação resultante de um deslocamento unidirecional do eixo interpretativo do ator para o objeto ou se podemos considerar que a animação comporta um fluxo onidirecional tanto da interpretação do ator para a constituição de sujeitos ficcionais, que ocorre como resultante de processos de interação com o objeto e com o espaço, quando da manifestação dos objetos e do espaço em relação ao ator. A partir dessas hipóteses, questionamo-nos sobre como identificar qualidades evidenciadas no inanimado e no corpo vivo para que eles pudessem produzir a sensação de presenças de sujeitos e, a partir das análises dos espetáculos, tentamos descobrir como foi pensada e realizada a "concretização da animação" em seus

contextos. Nossos estudos também apontaram para a possibilidade de desvios de função dos elementos constituintes da cena como potência para viabilizar a animação e a produção de sistemas míticos, que são assinalados por Barthes (1975) como metalinguagem, que são engendrados com metáforas visuais para a elaboração dramatúrgica.

Como pudemos perceber nos espetáculos utilizados para nossa análise, o ator visível e participativo na cena, assumindo tarefas amplas, é quase sempre constante. Na maior parte das cenas, também, o texto falado não é a tônica. Esse modo de atuação, através da elaboração de narrativas calcadas na construção da imagem metafórica colabora para o aniquilamento de uma visão textocentrista do papel do ator na cena. O ator, nesses espetáculos, é sujeito imbricado com o espaço e com os objetos, mesclando-se com eles e, muitas vezes, gerando um novo produto ao qual pertence. O ator, em muitos casos, transmuta-se em objeto, cenário, adereço, mas não de forma simples e previsível. Ao se transfigurar, não deixa de ser o que é. Assume uma "dupla função": representar o que é e representar outra coisa ao mesmo tempo. Sua presença é dilatada e, em contexto, é apreendida simbolicamente pelo espectador, que conecta a imagem produzida pelo ator com toda a imagem da cena a qual observa. Os signos não estão isolados, compõem um grande todo perceptível, que abala determinações e limites, provocando vazamentos e sobreposições de campos semânticos: no jogo ficcional o corpo do ator pode ser animado, o corpo do objeto pode ser animado, o espaço pode ser animado e todos os corpos podem vir a ser inanimados. O objeto pode ser espacializado ao desenvolver dinâmicas de atuação que modificam suas relações com o entorno, por meio da manipulação, e o espaço ou o ator podem ser objetificados, quando esses elementos constituintes do dispositivo cênico são apresentados isoladamente, com uma função de apoio. Percebemos também, nos espetáculos, modos experimentais de composição que instigam o corpo do ator a transitar numa zona limítrofe entre o vivo e o não vivo, tentando compreender e representar seus paradoxos na cena.

Acreditamos que, por meio da imaginação do observador da cena, é possível conceber um sujeito ficcional que gera ou sofre uma ação. É possível, da mesma forma, projetar este sujeito não apenas sobre um elemento teatral específico, mas

também sobre uma parte dele ou ainda sobre a associação consciente de dois ou mais desses elementos.

Constatamos, em nossas observações, que, contrariamente à acepção de que no teatro de animação a interpretação do ator é mediada pelo objeto, o ator, através de sua ação, é quem media a percepção dessas presenças como sujeitos.

Identificamos que ator e encenador, nesse contexto, precisam fazer uso especial dos corpos em cena, principalmente se o ator está visível e opera, de alguma forma, dispositivos cênicos ou objetos animados. Esse uso especial dos corpos, entre outras qualidades do ator, requer dissociação de movimentos, economia de meios e condução do foco de atenção do espectador através de técnicas corporais. No entanto, dependendo do modo como a presença é requerida, há também a necessidade da capacidade de se associar a outros elementos e dialogar com eles, apropriando-se de suas qualidades e simultaneamente expressando-se com o objeto. O que delineamos assim, é que nem sempre teremos o ator alçando a projeção de sua interpretação exclusivamente sobre o objeto, pois esse modo operativo manifesta-se com mais frequência em modalidades nas quais o ator permanece oculto, como percebemos na cena de mamulengo apresentada em *Submundo*, na cena dos bonecos dentro do armário, em *Fragmentos*, ou na cena da boneca que representa a tecelã. Portanto, respaldamos a ideia de que os processos combinatórios entre o corpo dos atores, os objetos e o espaço, visam a articulação de significações num sistema semiológico ampliado, caracterizado por desdobramentos que sublinham a manifestação de presenças múltiplas geradas através de cruzamentos. Nesse aspecto, identificamos outros modos operativos, tais como: 1) a participação visível do ator que, embora não represente um personagem dentro da ficção apresentada pelos bonecos, avulta uma onipresença e onisciência, testemunhando o evento, como na primeira parte de *Lampião*; 2) a presença de um ator marionetizado, que busca uma atuação neutra e precisa, como nos personagens de rosto coberto em *Submundo* ou nos atores de *Fragmentos*; 3) corpos híbridos elaborados por processos associativos, como nas acoplagens de objetos aos atores em *Fragmentos*; 4) corpos híbridos elaborados por processos disjuntivos, como no boneco simbiótico manuseado em *A Tecelã*;

5) representação de presenças como manifestações de forças invisíveis que operam sobre os personagens, como no caso dos dispositivos cênicos que interferem na ação dos personagens. Em *Submundo*, o sobre-palco metálico, em *Lampião*, as pranchas e os tonéis, em *A Tecelã*, os painéis móveis.

Se, para Tillis (1992 apud PIRAGIBE, 2011) a percepção de uma vida autônoma é forjada por atributos de movimento (explícito ou implícito) ou fala, e essa percepção estaria no cerne da definição da linguagem da animação, Piragibe (2011, p. 88) parece alargar essa pressuposição, afirmando que

Animar não é dar a crer que algo pensa e se move por si, apenas; é produzir uma participação vital e integrada de um elemento em uma cena teatral, de modo a que ambos, elemento e cena, troquem entre si os indícios de uma presença.

À luz dessa reflexão, indagamo-nos se é possível determinar a especificidade do teatro de animação, hoje, a partir de conceitos atrelados à representação de vida autônoma ou se nos basta, simplesmente, identificar como característica preponderante dessa linguagem a representação de relações de forças que atuam no espaço-tempo. Afinal, conforme vimos nas considerações de Piragibe, produzir os indícios de uma presença imprescindível à cena caracterizaria a animação. Desta forma, o conceito de *ânima* e de *animação* estariam muito mais conectados à manifestação dessas forças invisíveis por meio da ação concreta do ator, sem vincular, necessariamente, à representação de vida, mas a certa macro-organização da qual a vida é partícipe. Numa revisão semântica do termo *animar*⁷⁸, pudemos encontrar variados entendimentos, tais como: 1) reavivar, acordar, despertar; 2) elevar, entusiasmar, erguer; 3) vivificar, alentar; 4) estimular, revigorar, fortificar; 5) conduzir, dirigir, administrar. Assim, ao cercarmos-nos desses entendimentos, parece-nos redutora a ideia de animação como representação de vida.

Se pensarmos na ideia de manifestação, reafirmaremos no ator um mediador entre a concretização da expressão dessa

⁷⁸ Segundo o dicionário eletrônico Babylon 8.

força invisível e a percepção do *ânima* pelo público. Dessa forma, ator cumpre um papel parecido com os sacerdotes animistas antigos, os quais evocavam, durante e através de seus ritos, a presença de outros espaços-tempo e negociavam com o incognoscível.

Outro ponto conclusivo que podemos identificar, é a importância da variabilidade da função cênica dos elementos como potência expressiva para construção simbólica. Por ser maleável a função cênica que os elementos podem assumir, tornando-os passíveis de metamorfoses através da ação que o corpo do ator pode exercer sobre eles, o mesmo elemento pode ser plurissignificativo. O arranjo de um determinado elemento num determinado contexto, atribuindo-lhe uma função arbitrária é a própria elaboração criativa da cena, a estruturação dramática. A composição formal articulada pela interconexão de elementos propicia a produção de sentidos.

Isso tudo nos faz refletir que, em nosso panorama artístico, o ator precisa lidar com o espaço e com os objetos de um modo especial, pois eles são elementos imprescindíveis para a leitura de diversos signos e, muitas vezes, eles se centram mesmo no cerne da dramaturgia. Isso ocorre de modo particular em alguns espetáculos que utilizam a animação. A presença cênica do ator pode se dilatar, transmigrar para outro corpo (ou objetos) afastado do seu, provocando um modo diferente do ator se comportar em cena, tendo que lidar com outras habilidades além da interpretação de um único personagem no seu corpo. O ator também pode absorver propriedades de outros corpos, criando acoplamentos que evocam outra presença. O ator precisa lidar com dispositivos cênicos, vídeos, manuseio de adereços e objetos animados, e quando isso ocorre, ele deve possuir as qualidades de um ator somadas às habilidades necessárias para a interpretação e manuseios de outros elementos.

As múltiplas facetas que o ator, o espaço e o objeto animado podem assumir nos espetáculos contemporâneos, privilegiadamente naqueles os quais a presença do ator é perceptível e visível, e nos quais ocorrem "desvios" ou "sobreposições" de funções cênicas dos elementos, nos fazem refletir sobre o papel do ator. O ator, ao evidenciar sua presença visível, permite-se adentrar noutro nível de participação ficcional. Penetrando em camadas profundas da re-significação do

espaço, dos objetos e de seu próprio corpo o ator amplifica possibilidades dramatúrgicas. Usa, dentre outras estratégias, a *metalinguagem*, evidenciando o processo de construção e de elaboração da própria cena, a *metaficção*, ao criar espaços ficcionais que transferem o foco da narrativa para um segundo ou terceiro nível ficcional, a *paródia*, revisitando e dando novos sentidos aos signos e símbolos utilizados e a *descentralização*, valorizando elementos tradicionalmente considerados periféricos no discurso. Lembramos que estas estratégias, conforme apontadas por Linda Hutcheon (1988), constituem estratégias pós-modernas. O espaço da cena pós-dramática, assim apontado por Hans-Thies Lehmann (2007, p. 271), se manifesta como um espaço de contemplação de detalhes, de estrutura formal e de significantes, com ênfase na *ópsis* (visualidade aristotélica) e com característica nucleada, onde as cenas são organizadas num arranjo semelhante ao processo de montagem cinematográfica, quer dizer, o espetáculo é pensado como a articulação de imagens sequenciadas que produzem sentido pela sua inter-relação.

Percebemos que o material cênico pesquisado joga com estados de disponibilidade do corpo do ator que o lancem a estabelecer diferentes diálogos com o espaço e com os objetos de seu entorno, colocando-o em condições de reavaliação da ocupação temporal, ou, em outras palavras, que o façam perceber o tempo num sentido amplo, indefinido e até mesmo improvável. Esses estados de disponibilidade do corpo do ator também buscam extrapolar a apreensão cotidiana e o caráter monolítico da definição de objetos inanimados, por meio da expansão da imaginação do ator e do público, catalisada pelo pensamento mágico e potencial metafórico que é fornecido pela forma, pela substância e pela cinética impressa às corporeidades. Entendemos que o potencial metafórico é o produto da percepção do objeto em relação com o universo simbólico e com os pilares de conhecimento dos observadores. Sendo a leitura de mundo dada pela construção de realidades advindas de cadeias analógico-cognitivas, tanto a construção simbólica quanto o jogo ficcional com essa construção simbólica permitem redimensionar os esquemas que delimitam o campo entendido como realidade. A produção de realidades ficcionadas, no jogo teatral, permite a materialização de níveis ficcionais e a fricção de ficções com metaficções.

Nas dinâmicas interativas entre o ator e os demais elementos de cena, existe um "entre" que indica uma relação de lugar ou de estado no espaço que separa ou une pessoas de coisas; existe um intervalo de tempo e de espaço; uma diferenciação ou similaridade de caracteres ou qualidades; uma reflexão sobre o que é a parte e o que é a totalidade. O "entre" pressupõe um espaço comum pertencente ao ator, ao objeto e ao público. Um espaço moldável conforme o grau de entrelaçamento e responsabilidades de seus componentes. Esses diferentes "graus de entrelaçamento" visam suprir um hiato que envolve cada uma das corporeidades em cena, uma incompletude que clama por manifestar-se plenamente. Um objeto sozinho apresenta uma corporeidade própria, assim como o ator. No entanto, basta pô-los lado a lado para que um e outro produzam nova vibração. Seja pela soma de frequências emitidas por cada corpo, seja por uma cadeia de relações imaginárias estabelecidas pelo observador, o fato é que, consoante Eisenstein (1990), basta a coexistência de duas imagens para que se produza uma terceira, sintetizada de suas predecessoras, amalgamadas pela interpretação do espectador, o qual leva à cabo uma cadeia de analogias entre o objeto artístico e seu universo interior. Sobre o objeto teatral animado, o que lhe dá um *status* especial é, primordialmente, a sua interação com o ator. Portanto, ele não pode ser pensado apartado de sua relação dinâmica e interativa. Desde sua fabricação, ou sua escolha, subsiste já a predisposição ao jogo cênico com o ator, seja através dos mecanismos que serão utilizados em sua manipulação, seja pela expressão de sua matéria, seja pelo conflito que propõe, seja pelas suas possibilidades de deslocamento espacial ou pelo poder simbólico que possui. A escolha da utilização dos recursos do teatro de animação é a escolha por um modo dinâmico de expressão artística associada à valores plásticos-pictóricos, pois é no modo como a forma se comporta que percebemos o conteúdo. Podemos dizer que a configuração das variadas proposições cênicas experimentais tornam difícil, cada vez mais, estabelecer os contornos e limites da arte da animação teatral.

Roger-Daniel Bensky (2000, p. 107), em seus estudos, afirma que no homem, "o espírito projeta sobre uma forma em movimento sua vontade inata de concretizar as imagens do pensamento". São essas "imagens do pensamento", atraídas e

lançadas sobre o objeto, que resultam na imaginação de vida. Entendemos que a imaginação de vida não restringe-se à formas de vida antropomorfizadas, mas à acepção de vida compreendida em seu sentido holístico: como um sistema organizado que subsiste autonomamente, independente da vontade do homem e da qual ele participa.

Não podemos afirmar que a animação preocupa-se somente na atribuição de características antropomórficas ao objeto. Se considerarmos que animar é projetar sobre o objeto a visão de que ele é outra coisa diferente do que aparenta ser, poderíamos dizer que uma luz âmbar que represente o sol do sertão, como acontece em *Lampião*, estaria sendo animada. Voltemos à questão segundo o que nos diz Héléne Bourdel (1995, p. 252), que afirma que a principal condição para a animação do objeto é o movimento ou presença percebida pelo espectador. Isso significa dizer que o espectador, aceitando a simulação de vida, deve emprestar, através da imaginação, uma intenção, uma consciência ou vida biológica ao objeto, de tal forma a *ler* um sentido.

Devemos notar que, quando o ator direciona o foco para uma presença ficcionada num objeto, é através do exercício da ação consciente que ele projeta e induz nesse objeto características ficcionais. A qualidade do movimento produzido para a representação dessas características ficcionais depende da intensidade com a qual é percebida a atribuição de sentido e valor ao movimento do objeto. Ao resgatar-se traços de verossimilhança, o movimento ganha credibilidade. Bourdel (1995, p. 245) diz que

Nisto que vemos, escutamos e percebemos, tudo teve que ser escolhido em todas as etapas. Esta escolha e esta criação se fazem a partir do imaginário do ator animador, que nutriu com suas referências todos os tempos do procedimento bonequeiro; imaginário constituído a partir de toda sua experiência, de sua vivência pessoal, cultural e portanto, social.

Desta forma, Bourdel ressalta que a representação através do objeto animado é permeada pela experiência do ator,

que utiliza suas referências e sua vivência pessoal para imbuir o movimento do objeto com valores significantes, no ato da criação.

Retornemos à questão sobre a luz no espetáculo *Lampião*. Existe um operador de luz e existe uma intencionalidade na operação da luz, a qual produz uma significância. Mas a luz, por si só, não parece possuir vontade própria, uma vez que determina apenas uma ambiência provocada por uma intencionalidade de incitar a percepção de um espaço. No entanto se, ao invés de representarmos um determinado instante do tempo, um momento estático do dia ou da noite, nos preocupássemos em representar um amanhecer ou um entardecer? Vejamos que a percepção do amanhecer ou do entardecer implica a percepção de uma determinada transformação espacial numa relação de causa e efeito, o que necessitaria de uma ação contínua de um operador de luz, supondo que ele execute tal ação em tempo real e não por meio de uma programação pré-determinada. Um caso como esse pode ser corriqueiro em formas de animação como o teatro de sombras. Isto nos leva à conclusão de que a animação não deva ser vista somente como uma arte que gera a imaginação de vida somente antropomórfica.

Num outro exemplo que mostra a animação num conceito mais amplo do que a produção de vida antropomórfica, temos a cena de *A Tecelã*, na qual acontece a manipulação de um novelo de lã em queda livre e que rola pelo chão ao ser lançado pela personagem. A manipulação do objeto centra-se na reprodução mimética das forças que atuam sobre este objeto. No entanto, esta reprodução apresenta seu grau de dificuldade maior pelo fato de que o novelo de lã, embora parece ser real, é um objeto ficcionalizado e possui propriedades físicas particulares, como massa e densidade próprias, diferentes do novelo de lã real, além de estar preso a uma vara de metal pela qual é manipulado. Assim, este objeto, ao ser manipulado, simula uma queda livre, sem, no entanto, cair realmente. A ação do braço do manipulador faz com que a ação do objeto ficcional se pareça com a reação do objeto real frente à ação da gravidade. O ator que manipula o falso novelo percebido como real, então, não interpreta um personagem, mas simula uma força gravitacional que resulta na apreensão de que o objeto possui características que de fato não contém. Não podemos dizer que neste caso o objeto manipulado

represente uma força volitiva, a menos que considerássemos a gravidade como tal. No entanto, ele guarda potencialmente parte da energia do ator que o opera, ele está imbuído de *ânima*, embora isso não seja evidente para o público, que desconhece o fato de que o novelo está sendo manipulado. O falso novelo é um veículo para a representação de forças invisíveis que atuam e que produzem efeitos visíveis. No decorrer da cena, entretanto, ocorre uma mudança no *status* do objeto que representa o novelo de lã. Ele deixa de apresentar-se como um objeto inanimado passivo perante o público e passa a assumir propriedades volitivas ao contrapor-se à lei da gravidade, no momento em que flutua, ou quando obedece aos comandos da tecelã. Vemos então, projetadas no objeto, características psicológicas que subvertem sua natureza.

O uso do espaço como dispositivo

Percebemos nos espetáculos analisados uma liberdade na articulação do espaço-tempo cênico dentro das dramaturgias. Notadamente, elas são compostas por fragmentos que possibilitam a configuração de diversos planos espacio-temporais, o que as distanciam de uma concepção assentada na unidade e na continuidade. Outra consideração sobre a utilização do espaço é o funcionamento dos dispositivos cênicos utilizados. Identificamos que os espetáculos analisados apresentam distintas concepções sobre a operacionalidade dos dispositivos, o que nos leva a classificá-los, segundo o modo como são utilizados, da seguinte forma:

1) *Dispositivo cênico estático* - O ator circula por todos os espaços do dispositivo, não existe limite entre o dentro e o fora, entre o que está acima e o que está abaixo. Numa expressão metafórica, o corpo do ator integra-se simbioticamente ao dispositivo para desbravá-lo. No espetáculo *Submundo*, tal dispositivo é utilizado funcionalmente para que o ator circunde visivelmente por ele e serve para determinar um procedimento de ocupação espacial pelo corpo do ator. Nesse espetáculo também, o dispositivo possui poucos recursos de movimentação (apenas os alçapões) mas, apesar disso, da sua interação com o ator surgem significâncias e polissemias, dentre as quais, como vimos, a presentificação de um sistema hierárquico que determina diferentes status aos personagens por meio de representações visuais que determinam quem está "por cima" ou

"por baixo", quem está "em evidência" ou escondido no "submundo".

2) *Dispositivo cênico instável* - O ator aciona, modifica, transporta e opera objetos com os quais criará a sugestão de novos espaços, recompondo-os. No espetáculo *Lampião*, percebemos a existência de um exacerbado grau de abstração nos espaços sugestionados, compostos por elementos que se apresentam polissêmicos, como os toneis e as pranchas. Através da percepção de que o espaço é alterado convencionam-se outro ambiente. O atelier de Vitalino, que constitui o cenário de fundo, desmantela-se com a queda das peças nas prateleiras e das próprias prateleiras, e gera outro espaço, o inferno.

3) *Dispositivo cênico desdobrável* - Nesse sistema, existe um aparato construído que, através de mecanismos pré-determinados, se transforma várias vezes em cena, girando, abrindo, fechando, trocando de posição no espaço. A cada transformação, surge um novo ambiente, conformado pela organização de um conjunto de elementos. Identificamos esse dispositivo no espetáculo *Fragmentos do desejo*. Os espaços são convencionados com a localização espacial de uma faceta do dispositivo desdobrável. Uma vez convencionado os espaços, esses determinam localidades específicas: o interior do quarto, a sala, o camarim, etc., as quais ressurgem conforme o desenvolvimento da narrativa.

4) *Dispositivo cênico camuflado* - Nesse caso, o objetivo do dispositivo é simular sua inexistência. O aparato é construído para executar trucagens, mas é desejado que ele seja percebido pelo público. No caso do espetáculo *A Tecelã*, temos um palco sobre o palco, que serve para a consecução de diversas trucagens, mimetizado com a caixa preta do teatro.

A distinção desses quatro tipos de dispositivos, que apontam para particularidades na concepção do espaço nos espetáculos analisados, não serve de generalização para toda e qualquer obra teatral. Refere-se apenas aos espetáculos analisados. Tampouco almejamos estabelecer categorizações puristas, visto que, mesmo nos dispositivos apresentados, existem algumas "misturas" de sistemas: o dispositivo camuflado, de *A Tecelã*, por exemplo, possui telas móveis que "entram" em cena em determinados momentos, revelando um componente cenográfico explicitamente. Ou, ainda, em *Lampião*, temos uma caixa cheia de barro que compõe a cenografia e que é preparada

para executar uma trucagem de forma camuflada, a saber, o desaparecimento do ator que representa Lampião, quando Vitalino o resgata do inferno e lhe devolve ao mundo como escultura.

Constatamos que a funcionalidade dos dispositivos cênicos opera sobre o tempo, uma vez que seu manuseio determina e é determinado por ações que devem ser realizadas pelo ator, estando em cena ou não. Com isso, a partitura de ações executada pelo ator também se estende para fora do palco, ou escondido dentro dele. Em alguns momentos, como acontece em *Lampião*, a tensão gerada pela instabilidade das pranchas em constante estado de reconfiguração é acentuada pelo trabalho físico dos atores visíveis, que nos apresentam visivelmente o esforço realizado.

Assim, o espaço teatral que vemos nesses espetáculos não é apenas a representação de um espaço. É também a criação de um novo espaço. Um espaço que atende às demandas da imaginação. Um espaço que desencadeia processos de lembranças, sensações, elaborações e analogias e que produz presenças. Por isso, é também um espaço de linguagem, pois a poética do espaço teatral, ao friccionar realidade e ficção, ao provocar essa percepção simultânea das materialidades e de um conteúdo subjetivo, estimula a leitura e a sintaxe dos elementos organizados no discurso da imagem, revelando sentidos. Por isso, o espaço constitui dramaturgia. Segundo Gaston Bachelard (2003, p. 10-11),

[...] A imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significante. [...] a poesia põe a linguagem em estado de emergência. A vida se mostra nela por sua vivacidade. esses impulsos linguísticos que saem da linha comum da linguagem pragmática são miniaturas do impulso vital.

A imagem produzida pelos dispositivos cênicos irradia o que Bachelard chama de espaço poético, um espaço particular de linguagem ao qual o filósofo atribui uma qualidade de fenômeno de liberdade, pois ele se torna imprevisível, fazendo despertar imagens. Ele ainda reforça a ideia de que a imagem

poética, para maior força criativa, deve possuir certa nebulosidade, uma aura que instigue sua apreciação, para que a imaginação opere mais intensamente:

Imagens muito claras - vemos aqui um exemplo - tornam-se ideias gerais. Bloqueiam a imaginação. Vimos, compreendemos, dissemos. Tudo está terminado. É preciso então encontrar uma imagem particular para novamente dar vida à imagem geral. (BACHELARD, 2003, p.132)

A ação é desenvolvida pelo ator mas é percebida pelo público como a ação de um conjunto unificado que forma um sistema fictício auto-organizável. Esse "sistema fictício auto-organizável", percebido como um todo atuante, não reproduz necessariamente traços de humanidade, seja em seus aspectos físico-formais ou psicológicos-intencionais. Esse sistema nos causa a impressão de uma força organizadora do espaço, impressão causada pelo constante ajuste espacial às situações cênicas desencadeadas. Existe uma ligação da organização espaço-temporal com os acontecimentos desencadeados, de tal forma que se faça notar esta conexão. Como no caso de *Lampião*: atores parecem estar desprovidos de personalidade no momento em que reestruturam o espaço. Agem como um sistema organizado, um conjunto uno atuante para a replicação do espaço ficcional, para a transformação do ambiente, transfiguração diacrônica. Essa transformação apresenta sucessivas reincidências no eixo sintagmático da narrativa, sendo que os elementos que reconfiguram a composição permanecem os mesmos. Temos atores, tonéis e pranchas. No entanto, o ambiente que representam altera-se na medida em que o tempo evolui. A interferência dos atores na composição dos elementos provoca fraturas nesse espaço ficcionalizado, reenviando a atenção dos espectadores ao aspecto processual da transformação, ou seja, transportando-os ao nível ficcional no qual os atores evidenciam sua presença.

Em relação à temática dos espetáculos analisados, percebemos duas tendências. Em amplo aspecto, *Submundo* e *Lampião* tratam de contexto político, tendo a história como pano

de fundo, tratam do meio em interação com o indivíduo na construção social.

Se no primeiro par de espetáculos temos esse direcionamento do sujeito para o mundo exterior, já em *Fragmentos do desejo* e *A Tecelã*, o foco da narrativa recai sobre a interioridade do indivíduo, seu modo de apreender os eventos, elaborar conceitos e sentimentos. Ao discorrermos sobre como essas temáticas se manifestam dentro de uma estrutura cênica, sobre as conexões entre os elementos e a organização dramatúrgica pautada na visualidade e nas significâncias produzidas, o que percebemos de comum em todos os espetáculos, apesar de suas inúmeras diferenças, é o modo como o espaço-tempo é organizado, de forma fragmentada, em todos eles. A cenografia é matéria entrelaçada com o conteúdo e compõem drama. O corpo do ator assume variadas significâncias em cena e sua interação com os dispositivos cênicos e os objetos é essencial para a articulação da fábula. Podemos identificar, também, na contiguidade das cenas, transições que enfatizam o processo transformacional, evidenciando os mecanismos utilizados para o acionamento ou apresentando o ator como agente da transformação.

Ainda quanto aos objetos animados, podemos perceber categorias de objetos que se organizam em objetos-símbolos, manuseados pelo seu potencial metafórico para gerar ideias ou percepções espaciais (como a areia, em *Submundo*, ou os tonéis e pranchas em *Lampião*), e em objetos-bonecos, que atuam como personagens dentro das histórias. Quanto à relação dos atores com os objetos animados, cabe ressaltar os diferentes graus de penetração do ator dentro da história, o que lhe confere diferentes status dentro da narrativa. O ator pode, como ocorre em *Lampião*, *Submundo* e *Fragmentos*, apresentar-se ao lado do objeto como observador, força motriz, sem interferir como personagem na diegese ou, pelo menos, reforçando uma imagem-síntese na qual sua presença é metafórica. Pode o ator, também, dissimular sua manipulação e igualar-se ao boneco, em participação como personagem, como ocorre em *A Tecelã*, ou, ainda, oculta-se completamente para enfatizar a presença do boneco, como também ocorre em *A Tecelã* e *Fragmentos*.

O ator, ao situar-se na relação entre os corpos, amplifica sua percepção até os limites do espaço, aumentando o conjunto percebido, realizando congruências entre os corpos, conectando-

os bissociativamente. Isto faz com que o corpo do ator centre-se em zona nebulosa, na qual a sua relação com os objetos e com o espaço produz uma espécie de estranhamento, um desvio de significância dos elementos de cena. Nesse desvio, o contexto apresentado pelo corpo do ator, em relação com os outros corpos (cenográfico, objetual), elabora novos sentidos, estimulando a imaginação de novos organismos autônomos.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- _____. **Teatro de animação**. São Paulo: Ateliê, 1997.
- _____. **Teatro de formas animadas**. São Paulo: EDUSP, 1991.
- ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BADIOU, Maryse. **L'ombra i la marioneta o les figures dels deus**. Barcelona: Instituto de Teatro de Barcelona, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BALARDIM, Paulo. **A metaficcionalidade no teatro de animação gaúcho contemporâneo**. Dissertação de Mestrado. UFRGS, 2008.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. São Paulo: UNICAMP, 1995.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: DIFEL, 1975. 2ª ed.
- BATY, Gaston e CHAVANCE. **Histoire des marionnettes**. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Ed. Relógio d'água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **O Mal-estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BELTRAME, Valmor Nini. *A marionetização do ator*. In: **Móin-Móin revista de estudos sobre teatro de formas animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, nº 1, 2005, p. 55-78.

_____; DE ANDRADE, Milton (org). **Teatro de máscaras**. Florianópolis: UDESC, 2011.

BENSKY, Roger-Daniel. **Recherches sur les structures et la symboliques de la marionette**. Ed. Nizet, 2000.

BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BOURDEL, Hélène. **L'art du marionnettiste, imagination et creation**. Saint Denis: Université Paris III, 1995.

BOURHIS, Morgane. **Approche d'une rhétorique de la marionnette**. Mémoire de maîtrise d'Études Théâtrales. Université Paris III - Sorbonne Nouvelle. 1996.

BROECKMANN, Andreas. *Imagem, processo, performance, máquina: aspectos de uma estética do maquínico*. In: DOMINGUES, Diana (org.). **Arte, ciência e tecnologia**. São Paulo: UNESP, 2009, p. 261-272.

CAMPOS, Haroldo de. *Da Tradução como criação e como crítica*. In: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p 31-48.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARRIGON, Christian; MATTÉOLI, Jean-Luc. **A la recherche du théâtre d'objet**. Paris: THEMMA, 2009.

CASSIRER, Ernest. **A filosofia das formas simbólicas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CHARAUDEAU, Patrick. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

COLASANTI, Marina. **Doze reis e a moça no labirinto de vento**. Rio de Janeiro: Global, 2006.

CORNEJO, Francisco J. *El títere como metáfora*. In: DELGADO, Miguel (dir). **Revista fanteche nº 3**. España: UNIMA Federación España, 2009, p 13-32.

COSTA, Felisberto Sabino da. **A poética do ser e não ser: procedimentos dramatúrgicos do teatro de animação**. São Paulo: USP, 2000. Tese.

_____. *Sobre relógios e nuvens: mestiçagem, hibridação e dramaturgias no teatro de animação*. In: **Móin-Móin revista de estudos sobre teatro de formas animadas**. Número 08. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2011, p. 30-48.

CURCI, Rafael. **Dialéctica del titiritero en escena: una propuesta metodológica para la actuación con títeres**. Buenos Aires: Colihue, 2007.

DE MARINIS, Marco. **Comprender el teatro, lineamientos de una nueva teatrología**. Buenos Aires: Galerna, 1997.

DE TORO, Fernando. **Semiótica del teatro**. Buenos Aires: Galerna, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DIDEROT, Denis. **Paradoxo sobre o comediante**. São Paulo: Escala, 2006. p 23-29.

DOMINGUES, Diana (org.). **Arte, ciência e tecnologia - Passado, presente e desafios**. São Paulo: UNESP, 2009.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 1998

EBEL, Emmanuelle (Coord.). **Provocations marionnettiques**. Vol. 2. Strasbourg/France:Théâtre Jeune Public, 2008.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ELDREDGE, Sears. **A mask improvisation for actor training and performance - The compelling image**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1996.

FÉRAL, Josette. **Acerca de la teatralidad**. Cuadernos de teatro XXI. Buenos Aires: Ed. Nueva Generación, 2003.

FREYTAG, Patrice. **Prolégomènes à une théorie générale du théâtre de marionnettes**. Québec: Université Laval, 2004. Tese.

GAUDIN, Claude. **La marionnette et son théâtre**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995. 3ª ed.

_____. **Palimpsestos: la literatura en segundo grado**. Madrid: Taurus, 1989.

GERVAIS, André-Charles. **Marionnettes et marionnettistes de France**. Paris: Bordas, 1947.

GILLES, Anne. **Le jeu de la marionnette, l'objet intermédiaire et son métathéâtre**. Nancy: Université Nancy II, 1981.

HAWKING, Stephen. **O universo numa casca de noz**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012,.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**: História, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

JOUVET, Louis. **Le comédien désincarné**. Paris: Flammarion. Collection Champs Arts, 2009.

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

_____. **Consideraciones sobre el teatro de títeres**. Bilbao: Concha de la Casa, 1990.

KAZANTZÁKIS, Nikos. **Ascese, os salvadores de Deus**. São Paulo: Ática, 1997.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978. 5ª ed.

LAZZARO, François. *L'art de faire parler les pierres*. In: LECUCQ, Evelyne (dir.). **Les fondamentaux de la manipulation: convergences**. Carnets de la marionnette. Paris: THEMMA, 2003, p. 32-39.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: SESC/SENAC, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São paulo: Cosac Naify, 2007.

LOPES, Elizabeth. *A magia das máscaras: ator e seu duplo*. In: BELTRAME, Valmor e ANDRADE, Milton de (Org.). **Teatro de máscaras**. Florianópolis: UDESC, 2011, p. 28-29.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. 7ª ed.

MAGNIN, Charles. **Histoire des marionnettes en Europe: depuis l'antiquité jusqu'à nos jours**. Paris: Michel Lévy Frères, 1862. 2ª ed.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas do conhecimento humano**. Campinas: Ed. Psy, 1995.

MESCHKE, Michael. **Una estética para el teatro de títeres**. Igorre (Bizkaia): Instituto Iberoamericano/Gobierno Vasco/UNIMA España, [s.d.]

MILMAN, Luis. **A natureza dos símbolos: explorações semântico-filosóficas**. Porto Alegre: Ed.. Universidade/UFRGS, 1999.

MINCH, Stephen; NEALE, Robert E.; BURGER, Eugene. **Magic and meaning**. U.S.A: Hermetic Press, 1995.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2002.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. 4ª ed.

NEIVA Jr., Eduardo. **A imagem**. São Paulo: Ática, 2002.

NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo: Annablume/UDESC, 2009.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PIRAGIBE, Mário Ferreira. **Manipulações: entendimentos e usos da presença e da subjetividade do ator em práticas contemporâneas de teatro de animação no Brasil**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2011. Tese.

PLASSARD, Didier. **L'acteur en effigie**. Lausanne: L'âge d'homme/IIM, 1992.

_____. *Marionnette oblige: éthique et esthétique sur la scène contemporaine*. In: **Théâtre Public N° 193: La marionnette? Traditions, croisements, décroissements**. Revista trimestral publicada pela Associação Théâtre/Public. Paris: junho de 2009.

_____. *O autor, o bonequeiro e o bezerro de ouro*. (trad. Margarida Baird e José Ronaldo Faleiro). In: MORETTI, Gilmar A; BELTRAME, Valmor Nini. (ed.). **Móin-Móin: revista de estudos sobre teatro de formas animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, nº 8 . 2011. p. 70-91.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura, introdução aos estudos literários**. Porto Alegre: EDIPUCS, 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANCHEZ, José A. **Dramaturgias de la imagen**. Cuenca: Ediciones de la Universidad, 2002

SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

SILVA, Luciana Cesconetto Fernandes da. **A utilização da máscara neutra na formação do ator**. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UDESC, 2001.

TREFALT, Urős. **Dirección de títeres**. Ciudad Real: Ñaque Editora, 2005.

UBERSFELD, Anne. **L'école du spectateur**. Paris: Les Éditions Sociales, 1991.

_____. **Para ler o teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

VALENZUELA, José Luiz. *La producción del discurso actoral desde um punto de vista psicoanalítico.* In: **Semiótica y teatro latinoamericano**, Fernando de Toro (org). Buenos Aires: Galerna, 1990.

VERNON, M.D. **Percepção e experiência.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

VIREL, André. **Histoire de notre image.** Genève: Ed. Du Mont Blanc, 1965.

ZAMBONI, Sílvio. **A pesquisa em arte: paralelo entre arte e ciência.** São Paulo: Autores Associados, 2001.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AZEVEDO, Sônia Machado. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. 3ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

BÉDOUIN, Jean-Louis. **Les masques**. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.

BELTRAME, Valmor. **Animar o inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos**. São Paulo: USP, 2001. Tese.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAPRA, Fritjof. **As conexões ocultas, ciência para uma vida sustentável**. São Paulo: Cultrix, 2005.

CURCI, Rafael. **De los objetos y otras manipulaciones titiriteras**. Buenos Aires: Tridente, 2002.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FOURNEL, Paul. **Les marionnettes**. Paris : Bordas, 1995.

GRAÇA, Marina Estela. **Entre o olhar e o gesto: elementos para uma poética da imagem animada**. São Paulo: SENAC, 2006.

GREIMAS, A.J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo, Cultrix. 1979.

ISER, Wolfgang. **Teoria da ficção**. Rio de Janeiro:UERJ, 1999.

JAKOBSON, Roman. **El marco del lenguaje**. México: Fondo de Cultura Econômica, 1996.

_____. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2005.

KANDEL, Eric R. **Em busca da memória: o nascimento de uma nova ciência da mente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KIRCHOF, Edgar Roberto. **Estética e Semiótica, de Baumgarten e Kant a Umberto Eco**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

KLEIST, Heinrich von. **Sobre o teatro de marionetes**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005

MORETTI, Gilmar A. ; BELTRAME, Valmor Nini. (org.). **Móin-Móin: revista de estudos sobre teatro de formas animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 1, nº 1, 2005.

_____. _____. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 2, nº 2, 2006.

_____. _____. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 3, nº 3, 2007.

_____. _____. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 3, nº 4, 2007.

_____. _____. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 4, nº 5, 2008.

_____. _____. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 5, nº 6, 2009.

_____. _____. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 6, nº 7, 2010.

_____. _____. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 7, nº 8, 2011.

NICULESCU, Margareta (dir.). **Revista Puck nº 11: Interférences**. Charleville-Mézières: IIM, 1998.

_____. **Revista Puck nº 6: Musiques en mouvement**. Charleville-Mézières: IIM, 1993.

_____. **Revista Puck nº 4: Cuerpos en el espacio**. Charleville-Mézières: IIM, 1992.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROUSIER, Claire (dir). **Oscar Schlemmer, l'homme et la figure d'art**. Centre National de la Danse, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. São Paulo: UNESP, 2005.

STANISLAVSKI, Contantin. **A construção do personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

ANEXO I: Fichas técnicas dos espetáculos

SUBMUNDO (2002) - GRUPO SOBREVENTO



Direção: Luiz André Cherubini

Dramaturgia: Grupo Sobrevento

Textos: Anderson Silva, Eduardo Raffanti, Jonathan Swift, São Pedro, São Mateus, Antônio Conselheiro, Salvador Allende e Grupo Sobrevento.

Atores-manipuladores: Grupo Sobrevento - Sandra Vargas, João Bresser, Anderson Gangla, Maurício Santana e Luiz André Cherubini

Direção musical e músicas: Henrique Annes

Sound designer: Marcelo Zurawski

Músicos: Henrique Annes ou Vera de Andrade, Inacio Pessoa, Gabriel Saliba, William Guedes e Renato Vidal

Cenografia: Daniela Thomas e André Cortez

Construção do cenário: Studio Zero Um – Fernando Brettas

Iluminação: Renato Machado

Figurinos: Márcio Medina

Assistência de figurinos: Carol Badra

Costuras: Judite Gerônimo de Lima

Assessoria de coreografias: Alício Amaral e Juliana Pardo (Dança dos Lenços), Sergio Benavides e Elena Campos Rojas (Valsa)

Concepção de bonecos e objetos: Grupo Sobrevento

Assessoria de mágica: Volckane

Programação visual: Ato Gráfico – Marcos e Hannah

Direção de produção: Grupo Sobrevento

Produção executiva: Lucia Erceg

A CHEGADA DE LAMPIÃO NO INFERNO (2009) -
CIA PEQUOD



Elenco: Liliane Xavier, Raquel Botafogo, André Gracindo,
 Gustavo Barros e Márcio Nascimento

Voz off: Othon Bastos

Direção: Miguel Vellinho

Dramaturgia: Mario Piragibe e Miguel Vellinho

Cenário e adereços: Carlos Alberto Nunes

Iluminação: Renato Machado

Figurino: Daniele Geammal

Trilha Sonora: André Abujamra

Direção musical: Thiago Picchi

Fotografias: Simone Rodrigues

Modelagem dos bonecos: Andréa Kossatz

Confecção dos bonecos: Andréa Kossatz, Márcio Newlands,
 Michel Sousa, Thiemy Katayama

Pintura de arte e adereços: Nilton Katayama

Assistência de confecção: Flaviane Penafort, Gabriela Christ,
 Joanna Pacheco e Luiza Paes

Assistência de figurino: Renata Cortes e Caio Braga

Cenotécnica: Marco Souza R. Cardoso e Álvaro de Souza

Costureiras: Marilene e Terezinha

FICHA TÉCNICA - FRAGMENTOS DO DESEJO (2009) -
CIA DOS À DEUX



Dramaturgia, cenário, coreografia e direção: Artur Ribeiro e André Curti

Interpretação: Maria Adélia, Matias Chebel, Artur Ribeiro e André Curti

Musica original: Fernando Mota

Acessórios, objetos e visagismo: Maria Adélia

Construção do cenário e contra regra: Démis Boussu

Figurinos: Hervé Poeydomenge

Marionetes: Fuliang Ma e Maria Adélia

Luz: Thierry Alexandre e Artur Ribeiro

Vídeo: Jean Luc Daniel

Design gráfico: Roberta de Freitas

Fotos: Xavier Cantat

Direção de produção (Brasil): Sérgio Saboya

A TECELÃ (2009) - CIA CAIXA DO ELEFANTE



Direção, cenografia e dramaturgia: Paulo Balardim

Assessoria para ilusionismo: Eric Chartiot

Direção musical e trilha original: Nico Nicolaiewsky

Elenco: Carolina Garcia, Valquíria Cardoso e Viviana Schames

Construção de bonecos e silhuetas de sombra: Alice Ribeiro,
Rita Spier e Caixa do Elefante

Cenotécnica: Daniel Fetter, Juliano Rossi e Caixa do Elefante

Figurinos: Margarida Rache e Rita Spier

Iluminação: Bathista Freire e Daniel Fetter

Produção de Vídeos: Beterraba Filmes

Manipulação de imagens em vídeo e operação de som: Zé
Derly / Alex Limberger

Operador de luz: Daniel Fetter / Andres Tissier

Assistentes de produção: Gabriela Mallmann / Luana Marques
/ Fabiana Lazzari

Coordenação de Produção: Carolina Garcia

ANEXO II: Entrevistas realizadas em francês

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM CLAIRE HEGGEN REALIZADA EM PARIS, DEZEMBRO DE 2010

Claire: Alors, disons que dire que l'on a travaillé avec Etienne Decroux c'est vrai, on a travaillé quatre ans et demi avec lui, tous les jours, mais on n'a pas travaillé que avec lui. Moi, j'ai fait de la danse classique, et du théâtre et pas mal de choses différentes, du kabuki, du bharatanatya, des claquettes, du jazz, africaine, tout ce que j'ai trouvé, tout ce que j'ai trouvé je l'ai fait. Je me suis payé un stage aux Etats-Unis, de six semaines, dans le Connecticut, j'ai travaillé de huit heures du matin jusqu'à dix heures du soir, donc si tu veux, et, et, j'ai fait le professorat d'Education Physique et Sportive, donc des études de quatre ans, un atelier physiologique, psychologique, sociologique, techniques d'analyse du mouvement, toutes les matières sportives que l'on devrait pouvoir enseigner, c'est-à-dire aussi bien l'athlétisme que la gymnastique, aux atelles, la gymnastique au sol, que le ski, tout ça, que la natation, que la voile, le sport collectif, enfin... donc j'ai une formation très large, y compris en techniques somatiques, ce que l'on appelle les techniques douces maintenant, c'est-à-dire, comme Fredrick Reis, comme Alexander, Jacobson, etc. Donc j'ai une formation corporelle, très large, et avant d'aller chez Decroux j'ai travaillé chez avec une femme qui s'appelait Pinoque, et qui est mime avec une autre femme, qui s'appelait Pinoque et Mato, et j'ai travaillé avec elle dans une dimension à l'époque qui s'appelait expression corporelle et c'était des femmes qui avaient travaillé avec Etienne Decroux. Donc après j'ai eu envie d'aller travailler avec Etienne Decroux. Mais donc j'ai une formation qui était très large avant d'aller chez Decroux, j'étais professeur quand je suis et j'ai eu la chance de pouvoir enseigner tout de suite parce que ma spécialité c'était la danse dans le cadre de l'éducation physique, j'ai enseigné la danse classique et moderne aux étudiants d'éducation physique. J'étais détaché à la Fédération Française de Danse, pour enseigner la danse en France dans les provinces, donc j'ai fait de la danse classique, de la danse moderne, j'ai du travail de Dalcroze, et expression corporelle, donc c'est ce que j'ai enseigné avant de commencer à créer. Voilà, donc en duo on est devenu professionnel en 75, avec Liv, parce que c'est pas notre premier spectacle on en a fait avant mais notre spectacle en tant que professionnelles, c'est 75, c'est

quand on a eu le premier prix du festival Frich de d'Edimburg. Ça va tu peux entendre ? Je parle assez fort ?

Je pense que c'est important de dire ça parce que tout ça ça participe de l'enseignement de la marionnette, du corps avec la marionnette. C'est pas que Decroux, parce que faire que du Decroux, ça revient pas forcément au théâtre, au spectaculaire, et à la marionnette directement, ça peut donner une grammaire, mais ça veut pas dire que ça voit je jour.

Je suis allé voir leur musée,

Ça fait 22 ans que j'enseigne à Charleville

Rapport sur la formation du corps...

On peut dire, il y a plusieurs entrées, il y a plusieurs manières, de points de vue, moi, j'ai au début, la demande que j'ai eu de Margarete Nikolesku, c'était de faire un training pour les marionnettistes, on s'entait qu'il avait besoin de faire travailler le corps, pour tout, mais on ne savait pas trop quoi, elle m'a laissée libre, quelque part et donc, j'ai fait un premier temps de travail, plutôt général, c'est dire sur les fondamentaux du corps en mouvement, les fondamentaux du mouvement, en termes d'espace, de temps, de corps global, local, etc. et puis, le premier travail que j'ai apporté, c'est un travail que l'on a développé en 78, qui est le travail de déplacement des masques sculpturants....

Ah oui, c'est ça...

Donc quelque part c'est une marionnetisation du corps, donc ça c'est un travail que j'ai fait pratiquement avec toutes les promotions, sauf les deux dernières, mais j'ai fait ça systématiquement parce que c'est important de repérer quels sont les fondamentaux de la marionnette à partir du masque, quel est l'engagement du corps local, dans l'animation du masque. Après j'ai exploré en fait toutes les possibilités, d'abord je me suis rendu compte que faire un entraînement corporel, séparé de la théâtralité, ça ne marchait pas. C'est-à-dire que souvent on te dis, bon, il faut leur faire faire du corps, du mouvement, faut les entrainer et après on va faire du théâtre, et j'ai dit non, ça moi, je ne veux pas faire ça, si je fais ça (montrant l'index se pliant et s'étirant), c'est déjà du théâtre, si je fais l'entraînement du doigt, c'est déjà du théâtre, on peut pas être dans la mécanique et pour, pour, pour pas être dans la dimension, heu, heu, comment dire mécanique ou athlétique, gymnastique, du corps. Pour moi, c'est un corps sensible, dans le double sens de sensible au niveau des

sensations, et sensible au niveau de la signification, c'est-à-dire d'associer tout le temps, l'appropriosection avec, la signification, c'est-à-dire que moi je te regarde comme ça et ça te dit quelque chose et moi ça me dit quelque chose de l'intérieur, ça m'informe, pareil si je te regarde comme ça, ou comme ça, ou comme ça, ou comme ça (montrant différents regards), chaque fois, c'est un point de vue différent, toi tu peux l'interpréter ou le projeter différemment, des significations, de même que moi, je sens passer, que quand je te regarde comme ça, ça veut pas dire la même chose que quand je te regarde comme ça, que si je te regarde comme ça ou comme ça. Donc voilà, pour moi, ce qui est important c'est d'associer tout le temps, les sens, les différents sens, de pas être dans de la mécanique, comme on pourrait utiliser le travail de Decroux par exemple, parce que on va faire, tac, tac, tac (mouvements de la tête), etc, et puis après on fait différent, non, pour moi, si je fais ça, ou si je fais ça et ça, c'est la même gymnastique entre guillemets, mais j'écoute ce que ça me dit et après, si moi je l'ai éprouvé de l'intérieur, je peux le faire avec un masque ou avec une tête de marionnette, immédiatement, si j'ai une tête de marionnette (montrant un geste invisible à l'image), si je fais ça, je sais que ça va être en relation avec ce que moi j'ai ressenti, et le spectateur, lui il va projeter pareil, mais il faut que ça soit sensible, sinon, c'est pas de l'animation, c'est de la manipulation, donc, voilà, ça pour moi, très vite j'ai senti ça, et l'autre chose c'est que, de pas faire un entraînement, sans objet, et d'être tout de suite avec des objets, des matériaux, donc des petites choses très simples, des petits batons, des grands batons, des draps, des grands papiers de soie, du fil, des choses simples, des planches, des choses plates, des choses en volume, voilà, et jusqu'à la marionnette et d'inclure la marionnette dans l'échauffement, dans la manière de bouger, dans le corps, très vite, et donc de repérer quels sont les fondamentaux, c'est-à-dire, c'est quoi la notion de fixation, c'est quoi la notion de progressivité, de dégressivité, de contradiction, entre

Alors pour moi c'est très important de ne pas dire point fixe, parce que point fixe c'est la tarte à la crème des marionnettistes et de mîmes, je vais te faire les points fixes, hein, (montrant des les points fixes avec les mains), ok, d'accord, mais il y a différents points fixes, moi je préfère le mot fixation, parce que fixation c'est un mouvement, c'est pas ne pas bouger c'est

vouloir ne pas bouger, si je suis là, ça ne bouge pas là, hein, (montrant un geste du corps), c'est un mouvement, quand je fais ce mouvement là, en fait il y a un mouvement contradictoire entre lui qui va là et lui qui va là-bas pour pouvoir rester fixe, sinon c'est pas fixe, donc c'est un mouvement, mais ça peut être, qu'est-ce qu'on va fixer ? On fixe un segment, on fixe une articulation, on fixe une relation, on fixe un espace, on fixe un axe, si je fais un mouvement à menton fixe, à nez fixe ou à sommet fixe, ça va pas être la même chose, ça ne raconte pas la même chose, pourtant, c'est toujours un point fixe et c'est quand même une inclinaison à droite. Tu vois ? Donc voilà, pour moi, petit à petit j'ai mis en place cette grammaire, je me suis appuyé sur la grammaire de Decroux mais aussi sur toutes les expériences corporelles que j'ai pu avoir pour alimenter ça. Voilà, c'est-à-dire quand je bouge, qu'est-ce qui bouge, où ça bouge ? Et la notion importante de service, sur quoi j'amène le regard du spectateur, à quel moment, c'est-à-dire où est-ce que ça bouge ? C'est Barba qui dit ça, Barba dit dans le No, ou le théâtre Japonnais en tout cas, ils disent l'acteur c'est le maître du regard, c'est celui qui amène le regard du spectateur sur telle chose, à tel moment pour que ça soit vu, c'est-à-dire, si je fais ça (mouvement invisible à l'image), on va regarder ça, si je fais ça, c'est ça qu'on va regarder, mais si je fais ça, c'est plutôt mon cœur ici ça c'est, le fait que la marionnette soit motrice amène le corps à sa suite, donc on va regarder la marionnette mais si c'est l'inverse, si c'est le corps qui tire l'objet, c'est mon corps qu'on va regarder, si maintenant je fixe et que je fais ça, on va regarder les deux parce qu'on va regarder où ça bouge et on va regarder où ça se fixe donc si ça se fixe c'est parce que ça veut pas y aller en même temps donc on regarde les deux et si je vais en contradiction, on va regarder les deux aussi parce qu'il y a deux intentions différentes, donc voilà, ça c'est la simplicité de la grammaire au départ, voilà. C'est l'élémentaire que j'enseigne, c'est ça. Articuler les actions dans l'espace, dans le temps, dans le corps, articuler les segments entre eux, si c'est la tête, si c'est le cou plus la poitrine, ou si ça fait ça (montrant mouvement de la tête, du cou et de la poitrine) tu sais que ça passe par les différents niveaux d'articulation, si ça fait ça, ou si ça fait ça (montrant des mouvements de mains invisibles à l'image) c'est articuler, c'est-à-dire où ça se place, comment, élément par élément, la notion de une à la fois, une chose à la fois, ça c'est la grammaire minimum, après ben on

décline ça, voilà sauf si, le corps et l'objet sont associés, et si le corps veut disparaître derrière, où on va être dans l'association de l'objet, et s'il y a dissociation, à ce moment-là, il faut traiter le corps et l'objet, ça va c'est clair ?

Paulo Balardim: Je me rappelle que j'ai lu dans un ouvrage sur de nouvelles technologies au théâtre, ils posent une question qui m'a fait réfléchir cette semaine, on vient d'un moment où la sémiotique est vraiment entré dans le concept du théâtre, on travaille la scène au niveau des constructions des phrases, des différentes informations, et l'on parle d'une société numérisée, où l'on apprend des choses par le sens de l'information que les choses produisent, et quand on parle d'information, parfois on ne parle pas d'énergie du corps, ce sont des choses différentes parler du corps ou de l'information que le corps puisse produire et quand vous citez Barba, c'est ça qu'il veut dire, il parle d'énergie du corps, et ça pour moi, il y a une relation avec la perception, travailler l'imperceptible. Je crois que ce sont deux façons très différentes de former quelqu'un, de parler au niveau de la grammaire du corps au niveau extérieur et produire de l'information ou partir de l'information perceptible, donc que peut-on dire à ce sujet ?

Claire: Moi, je vois deux choses : Je pense que c'est important de faire les deux parce que pour moi ça se connecte avec la notion de corps local ou de corps global, c'est-à-dire dans le corps global, on va être sur la décomposition du mouvement, segmentaire, spatiale et donc analytique, et on peut être à l'écoute de l'appropriation de l'analytique, quelque part on peut dire la géométrie expressive, il n'y a pas une chose dans la géométrie c'est-à-dire dans la pixelisation mais on peut être dans une pixelisation qui elle-même est déjà expressive, et donc on peut capter l'expressivité de l'intérieur ou de l'extérieur, et pour moi il y a de l'énergie dedans, simplement elle est minimum, c'est-à-dire que si je fais ça (montrant des mouvement de tête), ça va pas être la même chose et pourtant c'est de l'énergie, hein ? L'énergie elle est là, elle coule dedans, et puis, corps global, c'est quand on utilise tout le corps en mouvement, dans l'athlétisme, dans le saut, dans la danse contemporaine, on est sur du corps global, on est sur un corps qui fait circuler une énergie maximum on va dire. Mais là pour moi, on est entre une

économie du minimum et une économie du maximum c'est-à-dire entre l'économie qui économise et l'économie de luxe qui dépense un maximum d'énergie. Et le théâtre, la théâtralité elle va venir de ces dialogues entre les différentes énergies, entre les différentes tonicités, les différents états de corps, là on parle du corps, et c'est le contraste entre tout ça qui va donner du sens. Mais après la question c'est comment on va traduire tout ça avec la marionnette ? Parce que la marionnette elle est plus petite en général , ou elle peut être plus grande mais en général elle est plus petite, donc comment mettre à l'échelle la notion d'énergie ? Globale de tout le corps, bon, là il faudrait pouvoir la transférer à de grandes marionnettes quoi, mais si on veut donner le même effet à une petite marionnette comme ça, il faut trouver l'échelle de l'énergie, voilà donc c'est toujours cet aller-retour. Et puis une autre chose aussi c'est que, moi quand j'ai commencé à Charleville, donc, c'était en 89, la grande question des marionnettistes c'était on veut manipuler à vue, on ne veut plus être garder dans le castelet, on veut manipuler, on veut être vus, donc ça veut dire quoi pour le corps ? Ça veut dire quelle organisation du corps en fonction du type de manipulation , mais même quand on est derrière le castelet, comment on s'organise pour être au mieux, pour manipuler, si c'est par en-dessous, si c'est par au-dessus, si c'est par derrière, si c'est avec des gaines, si c'est...voilà. Comment le corps est régi pour permettre les appuis, pour permettre la voix, voilà. Et le corolaire, c'est que, comme il n'y a plus de castelet, c'est le corps qui devient le castelet, de quoi utiliser la géographie physique, ben, c'est-à-dire qu'il peut y avoir quelque chose qui arrive là (montrant le coude), où qui arrive ici derrière (montrant la nuque) donc quelle organisation du corps, quelle géographie physique inventer, à renouveler en permanence pour le développement des marionnettes ? Ça je l'ai enseigné à toutes les promotions, et ils l'enseignent maintenant, chaque fois que je vois des étudiants de toutes les promos ils me disent « Ah, ton travail Claire... tu sais les petits bâtons, je travaille avec les petits bâtons, j'ai appris ». Ça m'est arrivé même un jour de faire un stage, et puis un stagiaire me dit « Ah, mais j'ai déjà fait ça » Alors je lui dit « Mais avec qui tu as fait ça ? » Il me répond « Avec Untel ». « Ah, ben oui ! ». Donc maintenant, ça fait à peu près 120 étudiants qui sont passés avec moi et qui reproduisent le travail,

enfin, plus ou moins, ça dépend, certains l'on garder et d'autres pas, mais...

On est deux professeurs pour le corps, est on est très frustrés, avec la promotion précédente on avait commencé une première année superbe, d'échange, d'alimentation et puis là... on n'a pas pu leur donner ce que l'on voulait leur donner, bon ils ont eu d'autres choses, voilà... alors après il y a aussi la question de la dramaturgie, et Margareta elle m'a invité tout de suite pratiquement à être conseillère avec elle sur les projets et avec Rafael Lopez Darantes qui enseignait la voix à ce moment-là. Donc on était tous les trois en conseil sur les projets à côté du Para, et donc je me suis rendue compte très vite qu'il y a une grande similitude entre les récits marionnettiques et les récits de théâtre gestuel, de même, enfin, les nôtres, pas dans la tradition du mime de la pantomime, c'est pas Marceau, c'est pas ça du tout, parce que nous on n'a pas de scénario, c'est un théâtre qui s'écrit en se faisant, et il y a beaucoup de similitude avec la marionnette, avec les matériaux, avec tout ça même s'il n'y a pas de texte voilà, après la relation texte-mouvement, texte-marionnette-mouvement, tout ça c'est encore une gestion encore un peu différente, si le sens est déjà donné au départ où s'il arrive seulement à la fin mais dans certaines formes, il y a une grande similitude des dramaturgies et des processus d'écriture, voilà.

Claire: Où je fais la connection entre comment l'énigme de la sur marionnette de Craig a alimenté le ...le même corporel et dramatique Etienne Decroux, comment nous ça nous a nourris, et comment moi, travaillant avec les marionnettistes, finalement j'ai fait la connection Craig – Decroux, Marionnettes, c'est un peu comme une spirale évolutive. Je retourne à la marionnette mais quelque part on a été des marionnettes, des surmarionnettes en étant chez Decroux

**TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM DOMINIQUE
HOUDART E JEANNE HEUCLIN
REALIZADA EM PARIS, DEZEMBRO DE 2010**

Dominique Houdart : Avant de former pour les nouvelles technologies, Il faut former pour la marionnette , or la formation à mon avis, n'existe pas encore, comment nous nous sommes formés, comment je me suis formé ? Par cooptation, en regardant le ... puppet, en regardant les marionnettes japonaises de Bunraku, en travaillant avec des compagnies, en inventant aussi, mais en essayant d'être en état de recherche, bon, quand j'ai commencé, il n'y avait pas d'école, la question était simple, on plongeait dans la marionnette et on s'en sortait plus ou moins, mais moi j'ai commencé par le masque, c'est-à-dire moi j'ai commencé chez Lecoq et j'ai appris parce que j'y allais pour le masque de la comédie italienne, bon, je me suis rendu compte que c'était une bonne approche de la marionnette c'est-à-dire que le masque est collé contre le visage, comme le maquillage de l'opéra de Pékin et puis on l'éloigne, et ça devient la marionnette, c'est simplement une projection de la figure, de la figure dans tous les sens du terme dans l'espace. Bon, alors, à partir de ça, c'est toute la question du comédien avec le masque qui s'est posée, et qui se pose dans la manipulation de la marionnette mais avec toutes les techniques d'autres pays comme le Japon, ou tout ce que l'on a pu voir dans les festivals, etc. qui m'a appris un peu ce que pouvait être la marionnette. Mais, à partir du moment qu'il y a eu une école qui s'est créée à Charleville, et qu'on nous a demandé à tous les deux d'être professeurs, la première année, le premier mois, on s'est dit, qu'est-ce qu'on va faire ? Qu'est-ce qu'on va enseigner ? Et quand j'ai demandé à la directrice Margareta Nicolesku, je lui ai dit, nous n'avons pas de pédagogie, ça n'existe pas, nous n'avons pas appris, donc nous ne pouvons pas transmettre, nous transmettons notre expérience et c'est tout. Alors que transmettre d'autre ? Et bien, il faut réunir tous ceux qui ont une expérience et inventer une grammaire de la marionnette. C'est-à-dire les fondamentaux. Mais le faire non pas uniquement avec nos amis professeurs à Charleville mais avec tous les marionnettistes du monde entier, essayer de tirer de la manipulation de la marionnette en général, une substance qui serait les règles élémentaires de la marionnette. Ça n'a pas été fait, c'est-à-dire

que l'école de Charleville est devenue une école où l'on prenait un créateur, il enseignait un mois, et hop, on passe au suivant, pour moi, c'est absurde, il n'y a aucun suivi, aucune réflexion pédagogique, donc, la pédagogie de la marionnette reste à inventer, dans le monde, pour l'ensemble des marionnettes mondiales.

Alors, chaque tradition peut enseigner ses élèves, par exemple, au Japon, tu peux suivre les cours du Bunraku, tu apprendras à bien manipuler une marionnette Bunraku mais tu ne pourras pas enseigner la marionnette en général. Donc, si l'on pouvait extraire de toutes les grandes traditions, les points essentiels et convergents, c'est-à-dire faire le tissu de ce que pourrait être la formation, à ce moment-là, ça devient intéressant et alors, pour répondre à ta question, à partir de ce moment-là, quand on aurait trouver les fondamentaux, on pourrait les appliquer dans les nouvelles technologies, parce qu'une technologie, bon c'est un bouton, mais un regard, une suspension, une relation au public ou la façon de bouger etc. tout ça ça fait partie des fondamentaux et que ce soit une nouvelle technologie ou non, c'est pareil en fait, voilà.

Jeanne Heuclin : Les nouvelles technologies ne savent faire et apporter que ce qu'on leur a donné, ce qu'on leur a programmé, avant cela, il faut quand même avoir mis son propre instrument au point, et au mieux, pour communiquer quelque chose à ces machines que sont les nouvelles technologies. Quant au travail vocal, il peut évoluer si l'on pense aux nouvelles technologies, avec les voix de synthèse, avec des choses comme ça, il faut y songer, moi ce qui m'intéresse c'est le travail vocal en réponse à la demande de l'objet manipulé mais ça je pense que c'est autant valable, comme disait Dominique, dans les nouvelles technologies que dans un théâtre plus traditionnel, et avec des petits moyens.

Dominique parlera de ce qui est la manipulation et la mise en scène et le choix des techniques marionnettes par rapport à un texte qu'il a envie de défendre ou de servir, moi je parlerai plutôt du travail vocal.

Paulo Balardim: Spécificité du travail vocal

Jeanne Heuclin : Alors, il faut que le marionnettiste qui manipule et qui donne la voix, qu'il donne la voix en manipulant ou qu'il soit à distance et qu'il donne la voix à l'objet manipulé, il faut déjà premièrement qu'il soit comédien, chanteur, c'est-à-dire qu'il soit comédien plus tout une gamme vocale qu'il doit pouvoir mettre au service de l'objet parce que l'objet a toujours une dynamique, une proposition sur la manipulation qui est en désir de sonorité, ça peut être un désir de plusieurs sonorités, mais bon quand même une réponse à l'appel d'un objet, ce n'est pas la voix qui commande la dynamique de la manipulation, c'est le geste qui crée le son. Au commencement était le verbe c'est pas le mot, c'est l'action qui donne le mot, le son. Donc il faut que le marionnettiste ait un corps vocal, sonore, prêt, comme celui d'un chanteur, d'un comédien, d'un sportif parce que aussi, il y a ça, il a l'engagement physique qui est tellement important qu'il peut mettre le corps dans des contraintes qui sont vocalement difficiles à assumer donc tout ça, c'est-à-dire qu'il faut être acteur, plus, plus, plus, exactement comme le manipulateur, or moi je me trouve dans une contradiction, la plupart du temps, je l'ai vérifié souvent, quand on a envie, quand on a une envie marionnette, c'est très souvent pour se mettre derrière un objet, c'est pas parce qu'on a envie de mettre sa personne en avant, c'est une démarche intéressante parce qu'elle est humble mais elle est en complète contradiction avec le travail vocal du soliste immense avec toute une gamme sonore, que doit avoir le vociférateur, celui qui donne la voix à la marionnette. Alors, bon, ça n'existe pas comme formation, il faudrait que l'on travaille avec les écoles d'acteurs, mais aussi avec les chanteurs, les danseurs. Alors, voilà, ça n'existe pas, je ne pense pas que ça puisse exister dans un établissement, ça ne peut exister quand collectant, comme une abeille, quand on veut être marionnettiste, il faut aller collecter partout où on sent qu'on peut aspirer quelque chose il faut aller et le prendre mais de là à vouloir l'ambition immense de créer une école où l'on pourrait apprendre tout ça, je crois que c'est impossible, et je crois que c'est la force de la marionnette, de ne pas pouvoir être enseignée dans un établissement. C'est de pouvoir aller là, parce que ça évolue la technique vocale d'un marionnettiste, il peut avoir un bagage de départ, s'il est acteur et s'il a bien travaillé sa sonorité vocale. Il peut avoir une envie différente pour un spectacle pour lequel il est sollicité et où il a à faire à par exemple, des marionnettes géantes, immenses,

monstrueuses où alors là il a a développé un corps vocal immense aussi en accord avec la proposition, il peut aller travailler ailleurs, avec d'autres gens, il peut très bien, il peut aller travailler avec des musiciens qui font des instruments à vent parce que dans la voix moi je considère qu'il y a toutes les sonorités matérielles puisque ce sont des matériaux auxquels nous devons répondre, il y a des tissus, il y a des choses mouvantes, légères, fluides, mais il y a aussi des choses qui sont dures, qui sont des carcasses sonores, il faut répondre à tout ça, donc il faut aussi avoir en soi la notion de ce que c'est que du cuivre, de l'or, tout ça on doit travailler, il faut être un orchestre quand on veut être un, quand on donne la voix à un objet, il faut pouvoir être un orchestre. Donc, il faut avoir tout ça, il faut tout apprendre, alors on ne peut pas tout apprendre à la fois mais au fur et à mesure des besoins et puis aussi de l'évolution de la voix parce que le corps vocal évolue, suivant l'âge, donc il faut enmagasiner tout ça et puis ensuite on choisit parce que l'on ne peut pas tout faire toujours, une fois que l'on a beaucoup butiné comme l'abeille, il faut choisir, on fait du miel d'acacia, voilà, moi j'ai choisi de ne pas manipuler et de donner la voix sans manipuler parce que j'ai l'impression moi que quand je manipule et que je donne la voix, parce que c'est un circuit très court, on est souvent très contre, très proche, j'ai l'impression que je contraint l'objet à répondre à mon propre corps et que je ne suis pas dans la situation de répondre, je te parle bien, en ce moment parce que je suis à une certaine distance de toi, si j'étais plus proche de toi je serai troublée corporellement par quelque chose qui ferait que je ne pourrai pas te répondre, j'aurais un sentiment d'imposition, or c'est pas ça donner la voix à une marionnette, c'est au contraire, être l'écho de quelque chose, qu'on voit manipuler qui est mis en... comment dire ? Il faut que le manipulateur donne lui, cette transe qui est une espèce de danse, qui est quelque chose comme un désir de voix mais la voix ne doit venir que le plus tard possible, c'est pas la voix qui impose encore quelque chose, c'est l'objet qui en désir d'un son, voilà c'est ça qui m'intéresse. Chacun à un certain âge finit par avoir une synthèse un peu de tout ce qu'il a parcouru, ce qu'il a vu, et fait un choix. C'est ça qui est intéressant, on ne peut pas choisir... c'est difficile de choisir quand on commence, c'est pour ça qu'une école, c'est bien parce que l'on peut toucher un peu à tout et puis après il faut aller ailleurs pour voir ça, ça ça m'a

intéresser, j'ai vu ça, j'ai effleuré ça donc j'ai envie d'aller creuser ça ailleurs, et puis après il y a la maturité qui vient sur tout ça, voilà. Ce que je pense, que ce soit nouvelle technologie, elle n'imprime et ne dit que ce que je mets dedans, voilà. Alors il faut bien que moi j'ai quelque chose à mettre au départ dans la machine.

Paulo Balardim: Formation à l'école et dans une compagnie, différence

Dominique Houdart : N'étant pas passés par une école, il est bien évident que notre formation est interne à la compagnie, que notre formation elle est à chaque nouveau spectacle, un spectacle égale une formation, c'est-à-dire que quand on aborde un spectacle on essaye d'inventer la technique qui va nous correspondre, de l'inventer ou de la prendre, on n'invente jamais rien, on prend, mais on l'a prend et on l'adapte à notre besoin mais pour nous l'essentiel c'est d'abord le sens et le texte, quelle est la meilleure façon de servir un texte, quelle est la meilleure façon de servir le sens dont ce texte est porteur ? Et ensuite tout va suivre, c'est-à-dire le choix du matériau, très important, et puis ensuite le choix de la technique que l'on va utiliser et qui est plus dans le rapport dans le triangle, c'est-à-dire : le spectateur, le récitant et le manipulateur. La marionnette est au centre, donc est-ce qu'elle va être sur une table, est-ce qu'elle va être en élévation, est-ce qu'elle va être au sol ? Est-ce qu'elle va être grande, est-ce qu'elle va être petite ? Toutes ces questions se posent à partir du texte et moi ce qui m'insupporte dans la marionnette habituellement, ce que je supporte mal, c'est des gens qui fabriquent des marionnettes, on fabrique l'objet et ensuite on le fait jouer ! On lui fait jouer quoi ? Pourquoi est-ce qu'elle est là ? Bon, on fabrique un enfant, bon il faut bien le pousser dans la vie, mais une marionnette c'est pas un enfant, une marionnette c'est un objet qui est conçu pour un but bien précis, il doit donner le sens aux choses. Alors si l'on a oublié ça au départ, et c'est souvent, très souvent oublié au départ, habituellement les gens utilisent la technique qu'il connaissent, à quoi ça sert ? C'est comme les marionnettes de Salzburgo qui est la chose qui est la plus ignoble qui soit au monde ! On passe le disque et on fait de la marionnette réaliste, imitation, c'est n'importe quoi ça, ça n'a aucun sens, Mozart serait effondrer de

voir ça ou amusé peut-être, amusé, disons qu'il serait amusé, mais moi je suis effondré pour lui parce que je trouve que quand on aborde la flutte enchantée, il y a un sens d'abord, un sens profond, qui est un sens métaphysique, qui est un sens philosophique, qui est un sens maçonnique et que l'on ne peut pas rendre avec des marionnettes à fil qui sont des marionnettes entropomorphes au maximum. Alors pourquoi ne pas faire appel à des chanteurs ? Alors chaque fois on se pose la question : ce ne sont pas des comédiens, pourquoi ? Pourquoi la marionnette, pourquoi est-elle plus importante que le comédien ? Et s'il elle n'est pas plus importante, il ne faut pas de marionnettes. C'est une erreur. Donc il faut être très sévère avec les marionnettes, il faut être sévère avec soi-même, avec sa pensée, avec sa réflexion et quand on aborde un spectacle, on réapprend tout. C'est-à-dire, on prend le fil qui dépasse du texte et on le tire jusqu'au moment où on a tout compris, mais il faut vraiment le tirer c'est-à-dire, c'est ce que l'on appelle l'analyse dramaturgique qui est souvent un peu oubliée dans les spectacles de marionnettes, qu'on arrive pas à percevoir. Donc voilà un peu comment nous, on a fait notre éducation, c'est-à-dire un jour on s'est dit tiens on veut monter (tu verras dans mon bouquin) on avait envie de monter du Marivaux, bon, très bien, jouer par des comédiens c'est superbe mais c'est charmant, or la lecture ce Marivaux, c'est horrible, c'est des rapport très violents entre les personnages donc on a cherché dans notre musée imaginaire quel était le moyen et le moyen c'était de s'adresser à la même époque à celui qui a donné la violence des rapports humains, c'est Goya. Goya au XVIII^e siècle en même temps que Marivaux, et a utilisé des dessins de Goya pour faire la marionnette. Et on les a extrait de nous-mêmes, on a utilisé des marionnettes un peu dans le style Bunraku. Voilà comment on en est arrivé à ces marionnettes là.

De même, la réflexion sur Don Juan de Molière, n'importe quel Don Juan, la première réflexion c'est qui est Don Juan ? Don Juan c'est un libertin, libertaire. Il est libre et il ne veut pas jouer le jeu de la société. Donc, on tire le fil : Jeu de société, je dis Jeu de société, donc on va faire un jeu de société et on fait des carreaux et on fait un jeu d'échec, et tous les personnages sont des pions sur le jeu d'échec, sauf Don Juan qui lui, refuse le jeu. Alors donc, il va bouger ailleurs. Voilà, ça c'est de la dramaturgie d'abord. Alors ensuite la technique on l'a inventée avec le

sculpteur qui a fabriqué la marionnette et avec nous aussi d'ailleurs. Mais la technique est tout à fait secondaire et si l'on apprend que la technique, on est fouttu, si l'on apprend pas à réfléchir pourquoi la technique est là et si on ne réinvente pas la technique chaque fois. Voilà comment on a avancé et voilà comment j'aimerais bien que dans une école on puisse avancer, c'est-à-dire, premièrement la dramaturgie, deuxièmement les fondamentaux, dont je parlais tout à l'heure, voilà.

Paulo Balardim : Avez-vous travaillé avec d'autres artistes ?

Dominique Houdart : Non, habituellement les plasticiens qui travaillent avec nous se contentent de fabriquer. On a un dialogue qui aboutit à la fabrication des marionnettes parce que l'on s'est rendu compte que nous si on se mettait à fabriquer nous-mêmes les marionnettes, ce serait pauvre, ce serait techniquement inabouti, et puis il y a aussi une question de rapport de temps, c'est-à-dire on ne peut pas en même temps jouer, tourner et en même temps fabriquer. Parce qu'on a été nous dans une époque, il y a quelques années, quand on a beaucoup produit, où on tournait énormément, beaucoup à l'étranger, et on avait pas le temps de faire de l'atelier, de fabriquer, parce que ça prend beaucoup de temps de fabriquer. Donc, on a fait un choix, on s'est dit, on n'est pas des très bons constructeurs, faisons appel à des très bons constructeurs, et ça a été Alain Roussel, et Marcel Vialate et d'autres. Pour nous c'est pas un manque encore que, une fois, on a participé à la fabrication, sous la direction d'un plasticien. C'était très passionnant mais ça a été un luxe, c'est un vrai luxe de fabriquer, à vrai dire. Dans l'économie d'une compagnie, c'est très difficile, au moins dans l'économie d'une compagnie comme la nôtre à l'époque qui était subventionnée, installée dans une ville, dans l'est de la France à Epinal et qui avait une sorte de mission de service public, c'est-à-dire on faisait beaucoup d'atelier, de rencontres, on faisait des cafés philosophiques, des cafés littéraires... On avait une grosse activité donc la fabrication n'était pas notre propos. Mais je ne dis pas que ça m'a manqué, au contraire, moi je ne suis pas très doué pour ça, ça m'ennuie un peu, alors... très bien.

Jeanne Heuclin : Moi je regrette l'époque, on ne peut plus, techniquement, pratiquement, on ne peut pas construire et tourner et jouer, ça devient très difficile mais je regrette l'époque où, on n'était pas le maître d'œuvre mais on travaillait en petites mains à l'œuvre se construisant et sous la direction du plasticien. Parce que suivre la matière au fur et à mesure, c'est très important dans le toucher, dans le contact mais on peut le faire une fois que la marionnette est fabriquée par un autre, on peut aussi se l'approprier, je ne pense pas uniquement à la manipulation mais je pense aussi au travail vocal qui doit être issu de ce faire là, de cette fabrication là. Il doit aussi passer par cette phase là dans la pensée. Alors je regrette un peu mais une fois que les marionnettes sont faites on peut aussi se les incorporer, se les approprier pour essayer de trouver la sonorité juste qui leur convient, mais je regrette un peu. Je regrette cette époque où il y avait un choc entre des créateurs, c'est-à-dire que ... Dominique a un projet par exemple en ce moment, d'un petit opéra, il a envie de travailler avec un plasticien et il va lui donner un cahier des charges, comme on fait d'habitude et il y aura un étonnement quand la chose sera faite, mais ce sont tout de même des personnes qui sont très rompues au théâtre, notamment cette personne à laquelle je pense, mais il y a eu une époque où l'on travaillait avec des créateurs, des plasticiens qui ne voulaient pas savoir si ce serait manipulable, Dominique expliquait ce qu'il voulait quand même comme aspect, mais, à la limite, ils nous donnaient un objet comme ça, comme ça, dans lequel il y avait les contraintes que l'on avait demandé mais il y avait aussi un choc ! « Comment on va faire, mais comment on va faire ? » Et ce « Comment on va faire, on va pas pouvoir s'en sortir ! », ça a fait la force du spectacle. Par exemple, *Le Roi Se Meurt*, on a eu des marionnettes construites qui étaient d'une telle lourdeur à manipuler que ça a été l'impossibilité, l'incapacité qu'on avait de les trainer, de les soulever qui a fait la vie du spectacle. Cette difficulté de cet être qui n'arrive pas à mourir, à se défaire de sa carcasse, à trimballer sa vie, qui n'en pouvait plus, les marionnettes nous ont tombé des mains, ça a fait la force du spectacle, ça a commencé comme une bagarre, comme une bataille, comme une guerre entre un plasticien qui pourtant avait fait ce que Dominique lui avait demandé mais il y avait des choses qui nous échappaient complètement et je n'ai plus retrouvé ces situations-là depuis un long moment.

Je les tiens bien les plasticiens...

Oui, oui, c'est ça, il les tient bien, il nous ménage,

Paulo Balardim : Vous avez parlé des masques qui se détachent....Oui, c'est une explication pour moi de ce qu'est la marionnette oui, L'art du marionnettiste est l'art de la dissociation ?

Dominique Houdart : Dissociation, non, éloignement oui. Brecht a très bien dit ce que c'était mais sans le savoir... il a parlé de l'effet V, c'est-à-dire la *Verfremdungseffekt*, c'est-à-dire l'éloignement, c'est la distanciation du comédien par rapport au personnage. Le comédien allemand, paraît-il, arrive à distancier, c'est-à-dire à faire jouer son personnage devant lui, le français en est incapable donc la marionnette projetée en avant c'est la distanciation évidente. Distanciation est un mot qui peut convenir mais la vraie traduction de *Verfremdungseffekt* c'est éloignement, se mettre à distance...

J.H : Ça n'est pas incompatible avec la dissociation

D.H : Mais dissociation ça veut dire qu'il n'y a pas de coordination

J.H : On est capable, au contraire, il ne faut pas qu'il y ait de coordination. Il ne faut pas qu'il y ait de coordination toujours entre la dynamique de l'objet et la dynamique vocale par exemple, c'est ça que veut dire Recoing (Alain) quand il parle de ça, il veut dire qu'on peut avoir une immense vélocité de la main en manipulant mais garder sur le plan vocal... je ne sais pas de quoi il parle, c'est la dissociation entre quoi et quoi ?

D.H : Pour moi, il n'y a pas dissociation il y a simplement éloignement, il y a projection dans l'espace, il y a... voilà c'est ça, on projète, mon personnage il est là et je continue à le jouer et à le maîtriser. Alors, on dit tout ce qu'on veut mais l'important c'est qu'il y ait une maîtrise, savoir ce qu'on fait, comprendre ce qu'on fait, donner du sens, la maîtrise du masque, ben, le masque on le maîtrise avec sa tête et puis il y a tout le corps qui joue autour, qui donne du sens et à partir du moment où on le tient là (étendant le bras vers le haut), il n'y a plus que le travail de la

main. Mais il y a aussi le travail intérieur du manipulateur et s'il y a trop de distance dans l'intention des deux, ça ne fonctionne pas, donc il est essentiel qu'il y ait un sentiment fort du manipulateur qui se traduise dans la marionnette, dans l'objet, dans la figure, dans l'objet manipulé.

J.H : En repensant à cette phrase de Recoing, de dissociation, je crois qu'elle est valable pour sa technique à lui, cette technique du bout de la main, dont le corps du manipulateur peut être fort, stable et avoir une immense vélocité, de même que l'instrumentiste peut avoir une immense dissociation entre son interprétation manuelle et son propre corps, quand on est virtuose, violoniste ou pianiste, on ne peut pas investir le corps dans la gesticulation qui est celle de la main, il faut avoir une maîtrise, une dissociation, c'est sans doute ça qu'il veut dire mais je ne pense pas que ce soit valable pour toutes les techniques de manipulation marionnettiques, c'est valable pour la sienne, parce que l'on parle chacun pas mal de ce que l'on connaît le mieux. C'est peut-être moi parce que j'ai trouvé que la dissociation vocale entre le manipulateur et l'objet manipulé était tellement impossible que moi, je suis partie et je suis allé faire ça plus loin, donner la voix, je crois, c'est possible.

D.H : Mais quand on manipule une Bunraku, comme c'est le cas pour nous un Bunraku, relié par des fils, là il ne peut pas y avoir dissociation, il y a, au contraire, association et il y a projection en avant, il y a éloignement, c'est un double, c'est le théâtre et son double, c'est le comédien et son double, alors je ne vois pas la dissociation, même je la réfute un petit peu, je ne suis pas tout à fait d'accord, mais, comme dit Jeanne, cette technique là demande peut-être une sorte d'autonomie de la main bon, d'accord mais quand on fait un travail plus de corps à corps, alors là, surtout pas de dissociation, mais plutôt une osmose complète oui.

**TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM JEAN-PIERRE
LESCOT
REALIZADA EM CHARLEVILLE-MÉZIÈRES, DEZEMBRO DE
2010**

Paulo Balardim: La marionnette traditionnelle a bien changé. On utilise de nouvelles technologies...

Jean-Pierre Lescot: J'ai écrit quelque chose là-dessus, ça va gagner du temps. Aujourd'hui, où en est le théâtre d'ombres avec ses créateurs contemporains ? Si ça vous intéresse cette partie-là, je peux vous la laisser. Elle parle justement des nouvelles technologies.

Paulo Balardim: Comment vous travaillez la formation, dans les stages ?

Jean-Pierre Lescot: Je parle d'abord du phénomène ombre. Et ce que j'essaye de dire c'est que ce phénomène a des caractéristiques, et que c'est au cœur de ces caractéristiques que s'est développé un certain nombre d'interprétations. Et que ces interprétations nous ont menés aux plus grands mythes. Qu'est-ce qu'on a vu dans les caractéristiques de l'ombre ? On a vu le son, la ressemblance, la distortion. On a vu l'immatérialité, l'apparition, la disparition. On a vu l'autonomie du mouvement, du déplacement. On a vu le mimétisme, l'attachement à l'être, et de ce fait c'est un moment qui est très important car du fait de la ressemblance, l'homme a vu sa propre personne, son moi et par le noir il a vu la nuit, un fragment de la nuit et que le monde de la nuit c'était le monde inconnu, le monde des morts. Et donc, l'ombre est une image naturelle qui va être tout de suite interprétée pour établir un lien entre les vivants et les morts. Ce qui fait que cette image-là on va lui conférer une force, c'est la première des choses qu'il faut, et cette force peut s'apparenter à celle du masque où l'effrayer se met derrière une image à laquelle il confère tout un tas d'impossibles. Grâce à cette image, il va rendre possible l'impossible, rendre visible l'invisible, et rendre audible, l'inaudible. Elle est muette mais on va l'interpréter car avec le soleil qui l'amène et le soleil qui la ramène c'est le début de l'homme qui va construire une parole extraordinaire. On

n'est plus dans le langage de l'usuel on est dans le langage de l'interprétation d'un autre monde et la pensée magique s'est construite, elle a construit un monde double, auquel elle a conféré un certain nombre d'interprétations. Ce qui était intéressant, c'est la place du corps et de sa représentation parce que c'est à partir de la représentation du corps et de sa mobilité, que finalement on va interpréter sa forme et son énergie et quand on commence à interpréter la forme et l'énergie, on est au cœur même de la pensée lyrique.

C'est une manière de dire, dès le départ que notre inconscient a hérité, et ça reste encore fort et inscrit dans le monde de nos rêves, et que les grands poètes sont toujours ceux qui viennent réactiver ces images endormies peut-être pour les réactualiser mais il ne faut pas grand-chose, on ajoute des choses mais sur le fond, c'est un grand masque sur lequel on agit, c'est-à-dire après la silhouette il y a tout d'abord l'interprétation d'une image naturelle, et ensuite on passera au deuxième moment c'est-à-dire une fois qu'elle aura recueilli un certain nombre d'interprétations, cette image naturelle, on va avoir besoin de la fabriquer et cette fabrication de la première image dans le théâtre d'ombre est liée au rituel des morts. Ce qui donne l'autorité à l'ombre c'est la mort, on voit qu'elle a un lien fort, et l'on va créer justement ce lien entre les vivants et les morts, sachant que l'image de l'ombre a une vie à part entière dans la pensée magique, c'est pas une image fortuite, c'est pas une image neutre c'est une image qui sévit.

La deuxième partie c'est l'arrivée du feu quand l'homme devient le manipulateur du flambeau dans la caverne, et là il agit lui-même, il a cette capacité d'agir sur ce phénomène. Et comment va-t-il agir ? Et bien, il va jouer sur la disparition, il va pouvoir jouer sur la distortion, il va pouvoir jouer... il devient déjà le Deuses Maquina de l'affaire et il se met en posture de créateur, avant même d'avoir produit un objet, il est déjà dans une posture créative parce qu'il agit sur une image, rien qu'en jouant avec le flambeau il a cette capacité de jouer sur la distortion de l'image, sur son déplacement, sur son énergie, il va pouvoir jouer sur la lenteur, sur la fulgurance, il va pouvoir jouer sur toutes ces choses qui, à chaque fois, vont trouver du sens et de l'interprétation. Une apparition et une disparition c'est interprété, la distortion est interprétée mais pas simplement pour avoir une explication intellectuelle, elle va aussi être interprétée

de manière émouvante, elle va jouer sur les sens comme par exemple la peur, et elle devient le faire peur à la peur mais le rire à la peur, en agissant aussi sur les caractéristiques sur la représentation du corps humain, sur sa distortion que l'on agit aussi sur les états émouvants de l'être. Si je prends un corps humain et je commence à faire ça avec le corps humain (en le secouant), un petit squelette que je secoue comme ça, c'est une manière de me positionner dans cette histoire de mort avec un corps et ça va susciter du rire. Pourquoi cette partie-là va faire naître le rire alors que dans un autre cas, la distortion, l'élongation, le fait que l'ombre se dépose, on va plutôt jouer de la lenteur, on va plutôt organiser un discours de la gravité avec cette chose-là. On peut dire que la tragédie comme la comédie, héritent toujours de ces énergies-là et l'enchantement, c'est aussi une relation à la mort l'enchantement. C'est aussi une manière de l'interpeler. Alors autant la tragédie positionne l'homme sur la ligne d'horizon, au sol, il est là en train d'essayer de tendre sa main vers le haut, dans l'autre il est plutôt dans l'évanescence, il apparaît. Je pense que l'ombre qui était là au départ, une forme toute noire, tout doucement va s'alléger, elle va s'ajourer, se colorer, les mouvements qu'on va lui donner vont s'humaniser, et de l'image qui était au départ une image que l'on portait, un peu pour repousser les peurs, là les peurs sont allégées. L'image de l'ombre se colore, je pense que l'esthétique joue toujours sur ces registres là. Je relisais par exemple des choses sur Van Gogh, voilà un homme qui portait cette angoisse de la mort, elle était au cœur de lui-même et toute sa production a été d'essayer d'alléger cette espèce d'angoisse de la mort, de maîtriser sa peur panique de tout ça et sa manière de l'avoir enchanté c'est de lui avoir donné de la couleur. C'est un type qui avait l'héritage de la culture du vitrail, c'est aussi un homme qui avait l'héritage du soleil et quand on regarde bien les œuvres d'art c'est toujours intéressant de voir comment ils ont composé avec le corps dans un espace, est-ce qu'ils le mettent petit, grand ? C'est d'aller vérifier toutes ces dialectiques du visage au personnage, du personnage au paysage, de voir comment les choses s'établissent par la ligne d'horizon et tous ces rapports-là nous renseignent un peu sur le ressenti du monde.

Alors c'est ça, c'est qu'est-ce que l'on veut dire et qu'est-ce que l'on veut faire ressentir ?

Et après quand on en arrive à parler des genres, et comment le théâtre d'ombre a servi les trois grands genres : la comédie, la tragédie et le merveilleux. Quel genre de texte ils emprunte à ce moment-là pour le dire.

Et après moi, je parle dans le dernier temps, de comment on peut réinterpeler l'ensemble des composantes, les revisiter, qui seront la source lumineuse, sa nature... la source lumineuse peut avoir une nature différente, ce peut être le soleil, une lampe électrique, ou du feu. Et bien ces trois types d'éclairage, par leur nature ne parlent pas de la même manière de l'ombre. Ça c'est important de le vérifier.

La deuxième c'est le support, ce qui va recevoir l'ombre, sa forme, la nature de la forme, les proportions, l'écran, sa texture, tout ça aussi rentre dans un processus de recherche et de vérification et au fur et à mesure de jeux de comparaisons, de vérification, on peut finir par tirer des ... des conclusions qui ne doivent pas être hâtives.

Je dirais qu'il y a une deuxième partie qui est l'interpellation des composantes, et ces composantes, aller tester leurs caractéristiques : La source lumineuse, l'écran, la silhouette par sa forme, par ses articulations, le montreur. Il peut être danseur, acteur, manipulateur-acteur, il peut être aussi uniquement manipulateur, et il a des postures, il va se positionner dans l'espace par rapport à la source lumineuse et tout ça, à un moment donné, je trouve que pour le jeune étudiant, il découvre à la fois un champs d'ouverture mais à la fois un champs d'exigence aussi. C'est pas simplement des effets pour des effets, il faut ensuite qu'il reconsidère tout ça pour redonner du sens, de la cohérence. Notre aboutissement c'est cohérence, crédibilité, il faut que le signe ait une crédibilité émouvante. On peut raconter une histoire et puis en cours de jeu, perdre la crédibilité émouvante. A partir de ce moment-là, ce fameux discours qui se fait quand même sur un espace extraordinaire, on n'est plus dans l'ordinaire, il y a distorsion de l'espace temps, on est dans des espaces élastiques, et tous ces jeux d'élasticité, de contractions, il faut, qu'ils restent pour le spectateur crédible et cette crédibilité-là alors elle n'a pas de vraies règles en fait, c'est des histoires de rythmique, pourquoi une distorsion vous amène au rire sur le schéma et telle autre vous amène à l'effroi... oui, on est capable de dire, ça c'est une image qui a une dimension tragique, celle-ci est plutôt ludique, mais on n'a pas la véritable

définition du pourquoi. Je relisais Levy-Strauss, il parle de ces choses-là quand il parle des masques par exemple mais on ne sait pas comment ça c'est inscrit car c'est complètement irrationnel mais l'expérience nous a mené à aller vérifier ces choses-là et je pense qu'après le créateur c'est celui qui sait dire quand ça ne va plus. On ne pourra pas toujours ce qu'il faut faire pour que ça aille mais il sait au moins dire, là il y a quelque chose qui ne passe pas, qui n'est pas au rendez-vous.

Alors l'enseignant c'est aussi celui qui aide l'étudiant à saisir toutes ces cohérences. Par exemple, on peut avoir des centaines de musiques tristes, pour exprimer la tristesse et pourtant à un moment donné, sur un type d'image particulière, et bien il va falloir aller trouver une musique qui corresponde à la densité de l'image que l'on aura pour créer de la tristesse et les choses peuvent se détruire entre-elles. Une musique triste ça ne suffit pas pour qu'elle aille bien avec une scène de tristesse et l'image que l'on va proposer. C'est ce que j'appelle les adéquations, il y a des natures de paroles qui n'ont pas besoin de beaucoup d'effet de lumière, de beaucoup de mouvements. Alors c'est vrai, quand on veut déposer la parole, voyez elle va se déposer là...

Je crois que l'on pourrait revenir sur cette idée de la fabrication de l'image qui peut être simplement des fois déposée pour être donnée à contempler ce qui est déjà un rapport différent de nos relations usuelles aux objets et jusqu'au moment où cette image du corps on va vouloir l'articuler. Ça peut commencer par l'articulation d'un bras, pour finir par l'articulation d'un corps en entier. Et en même temps de découvrir aussi le support et son positionnement pour bien saisir les points d'équilibre en vue de créer un langage spécifique car la manipulation d'un corps d'une certaine manière donne tout de suite un type d'émotion que l'on va obtenir.

L'émotion n'est pas liée uniquement à la forme mais à l'énergie que l'on exerce sur la forme et en même temps, à la bonne adéquation qu'il peut y avoir quand on va prêter... la bonne adéquation de la voix quand on va prêter la voix, il y a un grain de voix parfois à saisir, une musicalité dans la voix, une rythmique peut-être aussi de la voix, et tout ça on le vérifie très très bien quand on regarde et qu'on manipule les marionnettes parce que la matière a une capacité imaginante à la fois au niveau de ce qu'elle produit dans ses effets avec la lumière, de

jeu de transparence, d'opacité mais aussi par sa résistance et voilà, c'est peut-être tout ça qu'il faut savoir considérer. Je pense qu'il faut avoir un temps en matière de pédagogie, il faut avoir un temps d'observation, il faut avoir un temps pour tester toutes ces choses dont on parle. Donc, on peut se donner par exemple, aller à la découverte de la résistance d'un matériau, de ce qu'il peut produire et qu'est-ce qu'on ressent immédiatement quand on va jouer avec lui. Et puis, au fur et à mesure, il se crée comme ça quand on s'en va à la découverte d'un matériau, de nouvelles technologies qui produisent de l'image et de la lumière, on se retrouve aussi avec de nouvelles postures, et donc de nouvelles manières des fois de manipuler, mais ce dont je suis convaincu, c'est qu'il est bon de repasser par les techniques de base, il faut comme dit Claudel « L'homme c'est l'arbre qui marche » donc il faut des racines, un tronc, bien sûr des feuillages, mais tout ça ne prendra force que si on a une bonne idée déjà de l'ensemble, on n'hérite pas des choses comme ça, par hasard.

On pense aussi à cette notion de banque de données pour les élèves, aller prendre, faire des collections, aller découvrir des lumières, des lumières de la nature, des attitudes, des mouvements que l'on a pu capter, des couleurs, des formes, des peintures, des sculptures, se faire une petit musée de l'image, ça me semble être une chose intéressante, des belles phrases, ça c'est déjà nourrir sa nature sensible, l'élève nourrit sa nature sensible, il commence à faire des choix et faire des choix c'est aller en direction de certains univers qui vont l'attirer et en même temps s'ouvrir à autre chose que de simples visions de l'esprit. Je pense que tout le travail est souvent d'aller au-delà des vues de l'esprit, on a souvent des vues de l'esprit mais émotionnellement quand on doit les matérialiser ça c'est déjà plus difficile. Et c'est là que l'on retrouve le peintre, le sculpteur, le manipulateur, l'acteur, il faut que tout ça soit convaincant. Avoir des idées c'est pas suffisant, il faut après que ça trouve corps dans la matière tout ça, dans la matière, dans le jeu, dans l'interprétation et puis, il n'est pas mauvais que l'élève ait des notions d'histoire de son art et qui aillent plus loin qu'au simple niveau de son art, c'est-à-dire qu'il connaisse aussi un peu l'histoire de la peinture, de la sculpture, l'histoire aussi du théâtre, qu'il écoute de la musique, qu'il commence à collectionner des morceaux de musique et puis au bout d'un certain temps tout ça forme un tout, il commence à se faire un vocabulaire, des... et après avoir bien tésorisé tout ça

il commencera à pouvoir des choix, et je pense que l'on ne peut pas faire beaucoup de choix si l'on n'a pas beaucoup de vocabulaire, si on n'a pas beaucoup d'images en tête, si l'on n'a pas beaucoup ... et puis voilà, c'est ce que fait une école en général, c'est ce qu'elle cherche à faire, elle cherche à donner un sens historique, de la pratique, et aller voir aussi ce que font les autres.

Paulo Balardim: Il faut former l'être humain avant de former le marionnettiste ?

Jean-Pierre Lescot: Et bien ça va de pair. La marionnette ça a des liens forts avec l'être, donc c'est pas mal de faire aussi un parcours qui ne soit pas un parcours uniquement de résultat de techniques et puis se rappeler du pourquoi l'homme a un tel besoin de fabriquer des images, pourquoi l'homme a besoin d'un second langage qui le met à côté du langage usuel, pourquoi ce langage qui sort de l'ordinaire ? Pourquoi ce besoin de jouer avec l'élasticité du temps et de l'espace pour à un moment donné peut-être conjurer une souffrance, peut-être affirmer une espérance, c'est ça, c'est en permanence donner de la voyance et de la résonnance au monde, à son monde, à son propre monde mais au monde qui vous entoure. C'est peut-être ça, en tous cas, je pense que c'est là que se situe la pensée lyrique disons. La poésie, quand on fait du théâtre avec des marionnettes, on est très proche de l'univers de la poésie et comme en poésie on s'en vient rechercher toute la résonnance que l'on va pouvoir trouver dans ces images, dans les mouvements de la mort, de l'amour, de la lutte pour vivre.

Moi je pense que ça se situe là, en tout cas, ça se situe là pour moi. Disons que quand on commence à faire de la marionnette on est au cœur d'un savant bricolage, comme disait Levy-Strauss quand il parle des sociétés primitives, le savant bricolage... Alors pourquoi avoir fait toutes ces marionnettes ? Pourquoi jouer avec toutes ces formes ? Pourquoi avoir fait des masques ? Certainement qu'on a voulu se créer quelques forces, que l'on ne ressentait pas au niveau de sa simple vie quotidienne quand il fallait s'inventer autre chose... Non, je pense qu'il y a beaucoup à faire en tous les cas avec l'élève, ouvrir des portes, à son imaginaire. Ouvrir des portes à des techniques et lui dire qu'il n'y en n'a pas qu'une mais qu'à chaque fois, il y a cohérence. Il y

a cohérence entre la tenue du corps du marionnettiste et de l'objet, et de l'objet à la lumière et de l'objet au son, et de l'objet dans la mise en espace. Créer c'est choisir, c'est faire des choix, on compose avec l'élasticité du temps et l'on compose avec l'élasticité de la forme, on commence à parler avec d'autres rythmiques que celles du quotidien.

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM LUCILE BODSON REALIZADA EM CHARLEVILLE-MÉZIÈRES, DEZEMBRO DE 2010

Lucile Bodson: Donc, je me présente peut-être, je suis Lucile Bodson, directrice de l'Institut International de la Marionnette et de l'Ecole Supérieure des Arts de la Marionnette, ici, en France à Charleville-Mézières. Charleville-Mézières est aussi la ville du Festival Mondial de Théâtre de la Marionnette, qui va fêter son cinquantième anniversaire en 2011 et l'Institut et l'Ecole sont très liés au Festival dans leur origine en fait. L'institut fête ses trente ans en 2011 mais sans le Festival Mondial, l'Institut n'existerait pas. Il a un sens ici à Charleville-Mézière qui est un endroit où la Marionnette contemporaine a évolué à travers les différents festivals et puis ce projet, ce lieu de formation et de recherche. Donc, c'est important d'entendre que cet endroit que je dirige aujourd'hui est vraiment venu de ce phénomène artistique de la marionnette, il est né à travers ce phénomène et je pense que ça c'est un élément très important parce qu'un lieu de formation c'est un lieu qui doit être dans la vraie vie, dans une sorte de creuset qui est la création et sans cette relation très proche avec la création, il y a une chose qui n'est pas juste, donc ça c'est important de dire dans la présentation.

Je suis membre de cette commission et pour moi, et pour tous ceux qui en font partie, qui viennent du monde entier, on a vraiment cette chance avec Unima international d'avoir des personnes à différents endroits du monde qui réfléchissent à toutes ces questions et qui partagent leurs réflexion et leur expérience aussi, en entendant parler d'une chose qui se fait ici, on réfléchit à sa propre pratique, donc c'est toujours intéressant de partager. Alors cette commission elle est très importante pour moi, à mes yeux parce que dans le monde entier il y a dans la marionnette contemporaine une vraie envie, soif, désir, d'installer, de créer des formations. Je crois qu'on ressent aujourd'hui partout dans le monde cette liaison entre un lieu de formation et le théâtre du futur, ce qui va arriver dans dix, vingt, trente ans sur le territoire artistique de la marionnette et aujourd'hui tout le monde a cette préoccupation. Il y a des pays qui ont des écoles, à l'est par exemple, en Pologne, il y a plusieurs écoles. Ici en France il n'y en a qu'une, ici à Charleville

à l'Institut avec l'Ecole Nationale Supérieure, il y a des états de développement assez différents selon les pays, par exemple, en Belgique il n'y a pas d'école mais on a cette année un élève belge, sur cette promotion on a un élève qui vient de Belgique. Il me semble par contre, et pour moi cette commission elle est importante aussi parce que on peut défendre des idées et des espaces qui sont peut-être en difficultés dans leur pays parce qu'ils ne sont pas compris, à leur hauteur, à la juste hauteur du développement des arts de la marionnettes et c'est vrai qu'ici ou là, le théâtre d'acteurs marionnetistes n'est pas, il y eu une formation, des personnes qui étaient très très mobilisée et puis cette idée là elle s'en va un petit peu et on privilégie le théâtre d'acteurs ou d'autres formes, la danse ... mais la marionnette finalement disparaît, on dit oui, c'est du théâtre d'objets et les acteurs manipulent les objets, est-ce que c'est vraiment la peine d'avoir une formation spécifique pour le comédien marionnettiste ? Et moi, je dis oui, c'est très important que pour le développement de notre art et des autres formes, la danse, le théâtre d'acteurs, le théâtre de marionnettes soit très fort, très présent et ici, on s'emploie à dire oui mais nous on existe, on est là, et on pense qu'il est très important aujourd'hui que le théâtre de marionnettes, d'objets, d'images, soit là, soit présent, voilà. Donc c'est vrai que la commission a un rôle important. La dernière fois que l'on s'est réuni, c'était en Russie, à Saint-Petersbourg, et là il y a une magnifique école, de marionnettistes dans une école d'acteurs, on voit que c'est très solide la formation mais il y a des pays où l'on voit que c'est difficile. On sait que par exemple aujourd'hui en Espagne c'est devenu plus difficile de se former sur la marionnette, il y a eu un moment une époque où c'était une formation qui avait beaucoup d'importance et puis petit à petit ce sont d'autres formes qui prennent le dessus, donc cette commission est vraiment importante pour défendre des idées, des pratiques aussi parce que selon les pays on n'a pas forcément la même pratique mais on peut s'apporter beaucoup les uns les autres. Dans cette commission il y a par exemple Marthe Adam qui est du Québec et qui elle dans l'université depuis beaucoup d'années a défendu dans le cadre du théâtre d'acteurs un chemin spécifique pour les arts de la marionnette et il y a 4 ou 5 ans, elle a pu créer avec l'Université une section de maîtrise, de Master pour la marionnette, spécialement et pendant deux années les étudiants ne pratiquent

que la marionnette ou des enseignements mais au service du jeu par la marionnette donc ça c'est vraiment formidable quand on arrive à concrétiser des idées.

Dans cette commission on défend aussi des bourses, ça c'est très important de le savoir. Il y a deux bourses chaque année de 1000 Euros qui sont données à des élèves ou des élèves qui viennent de sortir de l'école et qui voudraient par exemple, pouvoir découvrir une autre forme, ailleurs, dans un autre pays, donc ça, c'est très important, le rôle de la commission est essentiel.

Paulo Balardim: Votre parcours?

Lucile Bodson: J'ai un parcours très particulier parce que je ne suis pas marionnettiste, c'est un petit peu curieux de me retrouver ici à la tête de l'Institut International et de l'Ecole. Par contre, je connais bien le monde de la marionnette parce qu'auparavant, avant de venir ici à Charleville j'ai dirigé un théâtre qui est un théâtre à Paris, auparavant avant qu'il n'y ait ce théâtre, j'ai dirigé un festival de théâtre de marionnettes, un autre festival encore d'objets, destiné aux très très jeunes compagnies, très jeunes artistes, aux formes émergentes. Donc, c'est vrai que je connaissais bien le monde de la marionnette par contre, je ne suis pas marionnettiste et je ne suis pas enseignante non plus, je n'ai pas de formation. Alors, c'est un peu curieux de me retrouver ici, mais je pense que les personnes qui souhaitent que je vienne ont pensé que la réflexion que je pouvais apporter permettrait à l'Ecole et à l'Institut d'avoir plus de rayonnement, dans le réseau de diffusion c'est-à-dire les théâtres qui programment de la marionnette, même s'ils font autre chose, auprès des professionnels aussi d'une façon plus large, quels qu'ils soient, bien sûr les marionnettistes, connaissaient l'Ecole et l'Institut, peut-être au-delà dans le domaine de la danse ou dans le domaine des arts plastiques on connaissait moins l'Institut donc c'est vrai que ce rayonnement-là et cette réflexion sur quelque chose à donner à cette école qui soit un vrai lien avec la création en marche peut-être que j'étais en potentiel de le donner, en tout cas, c'est ce que l'on a pensé en me demandant de venir ici et bien sûr, à l'école, je travaille avec un responsable pédagogique qui réfléchit avec moi sur le développement de l'école, sur les choix à faire, et puis nous ne sommes pas seuls

puisque nous avons un conseil pédagogique, qui sont d'autres intervenants, on a une particularité dans cette école c'est que tous les intervenants et même le responsable pédagogique ce sont des artistes en fait, ce sont des artistes qui ont leur compagnie. On a parlé de Claire Eggen tout à l'heure et elle a sa propre compagnie. Donc, pour nous c'est très important. Toutes les écoles françaises d'art, sont imaginées comme ça, ce sont des artistes qui deviennent enseignants et qui doivent continuer leur travail personnel d'artistes, à chercher pour eux et je pense que là aussi il y a un vrai lien : quand on cherche quelque chose et que l'on enseigne, on se nourrit de ce que l'on passe, transmet à des élèves et petit à petit ça nourrit aussi la recherche et le travail que l'on peut mener de création. Tous ensemble, on parle beaucoup et on discute beaucoup, on échange beaucoup sur cette question de la dramaturgie par exemple, ça c'est une question qui préoccupe beaucoup parce que c'est indispensable que sur le plateau l'élève travaille vraiment avec la perspective de « qu'est-ce que je veux dire, comment je vais le dire et pour qui je vais le dire ? », je ne vais pas le garder pour moi, je vais parler à un public et ça c'est vrai que souvent il y a de très belles idées, des idées visuelles très fortes, des constructions, de la scénographie, de la marionnette, on voit les images et puis, ça s'enchaîne et puis, au fond, il n'y a pas l'essentiel, c'est-à-dire, l'histoire, le fil, même s'il n'y a pas d'histoire racontée, parlée ou écrite, il n'y a pas l'essentiel, le fil qui permet de suivre, de se dire il y a un début, un développement et une fin et ça c'est très important qu'on donne aux élèves cette idée d'être toujours très préoccupés de la forme que va revêtir leur projet. Donc on essaye dès la première année de réfléchir avec eux là-dessus. Sur cette question de la dramaturgie, la question des auteurs, de l'écriture de la marionnette, bien sûr nous intéresse beaucoup comme partout, je ne crois pas qu'il y ait une écriture spécifique par contre la marionnette fait, sur le plateau, une traduction spécifique, donc c'est très important de regarder les liens de ce qui est fait par l'acteur marionnettiste, sa manipulation et aussi le texte qui est dit, c'est important d'aller regarder, d'aller explorer tout ça et en ce moment on est dans une période où les élèves vont jouer des petits solos, et ce sont des solos qui leur donne une position de conteurs, ils sont acteurs bien sûr sur le plateau mais ils sont avant tout conteurs et montreurs. Donc ils ont écrit leur propres textes et c'est un exercice difficile de construire son

propre univers, son langage, et ces jours-ci on voit l'aboutissement de quatre semaines de travail très important et c'est un travail commencé depuis plus longtemps au niveau de l'écriture.

Donc ces questions là et puis, vous en avez parlé aussi, pour nous, un des points les plus importants ça a été le corps et qui a vraiment avec Claire Eggen depuis très très longtemps ici, elle est là depuis le début de l'école, et il y a une vraie réflexion sur le corps du marionnettiste, le corps en jeu et c'est pas n'importe quel corps, c'est pas de la danse, un travail avec du masque, c'est un corps très différent, c'est vraiment celui du marionnettiste qui doit s'effacer derrière la marionnette, qui doit devenir un peu absent et puis parfois il faut qu'il soit là, donc il y a cette prise de conscience de la présence et de l'absence du corps, il y a le jeu que peut permettre le corps, dans l'espace, avec l'objet, et le corps lui-même en temps qu'objet, il y a beaucoup d'éléments à explorer et donc avec Claire Heggen, qui a sa propre compagnie, qui travaille sur le corps et le mouvement, c'est vrai qu'il y a une réflexion et une pédagogie vraiment adaptée à la marionnette, à l'objet, à l'image, avec un très bel apport de cette artiste là. La construction, bien sûr, c'est fort aussi dans la formation, et puis le dernier point c'est la voix. C'est très important, bien sûr c'est très important pour tous les acteurs mais peut-être pour le marionnettiste c'est très important de travailler sa voix et de prendre conscience de sa voix parce qu'il a sa propre voix mais souvent il fait des voix pour la marionnette et il doit porter une autre énergie et un autre timbre de voix donc il faut qu'il compose sa voix, ça aussi ce sont aussi des éléments très très importants.

Sinon, sur la pédagogie de l'école et ça aussi Margareta Nicolesku qui a créé l'école nous a donné cette chose-là, c'est vrai qu'on a un point de vue très affirmé sur la créativité de l'élève, donc l'élève pour nous est sélectionné au moment des auditions sur cette part de créativité donc c'est ça que nous allons pendant trois ans essayé de faire épanouir : La créativité personnelle de l'élève. Alors il y a les cours réguliers, on vient d'en parler, il y a les réflexions, les recherches, mais il y a aussi tous ces stages faits avec des artistes qui viennent avec leurs techniques, leurs univers. Ça peut-être aussi bien du théâtre d'objets que du théâtre très classique de la marionnette à tringle que de la gaine et c'est important parce que ces artistes viennent

partager leur propre technique, la gaine, l'ombre, la marionnette portée, c'est le cas avec Kevin Glover qui est déjà venu souvent ici. Tout ça, ce sont des éléments très importants à fréquenter et quand un élève travaille avec un artiste il lui emprunte des choses et puis parfois c'est le contraire. Il dit « Tout sauf ce que cet artiste m'enseigne parce que je n'ai pas du tout envie de faire ça ! ». Donc c'est quelque fois pas du tout un miroir, c'est important que l'élève se mette dans le sillage de cet artiste et découvre des choses personnelles pour lui.

Donc, on était en train de parler des stages avec les artistes donc, Margareta Nicolesku, puisque je parlais d'elle avait imaginé justement que pour les élèves c'était très important de fréquenter beaucoup d'univers différents, des univers complètement à l'opposé, des gens qui peuvent être parfois très classiques, d'autres très inventifs, et pour l'élève c'est vraiment une expérience et je vois à chaque fois, il y a toujours une fin de stage, une restitution de fin de stage, c'est-à-dire des petites recherches qui sont faites par les élèves et qui sont présentées et c'est extraordinaire parce qu'à la fois on retrouve l'univers de l'artiste mais on voit aussi celui de l'élève qui pointe, qui est là, donc c'est, je crois, toutes ces expériences là, quand on interroge les anciens élèves, ils disent souvent que justement, tout ça ça a été formidable, de voir et de rencontrer tous ces gens-là. C'est pas toujours les mêmes selon les promotions, il n'y a pas de systématique, il n'y a pas d'habitudes qui sont prises, ce sont vraiment des choses auxquelles on réfléchit avec le conseil pédagogique, qui nous amène à inviter tel ou tel. Donc ça c'est un côté très passionnant à l'école que d'avoir toujours des artistes présents et qui viennent avec tous leurs bagages, tous leurs univers, et qui les partagent pendant quinze jours avec beaucoup de générosité aussi, c'est vraiment quelque chose qui est donné à l'élève, qui est transmis à l'élève et par ailleurs, car il faut bien aussi parler de la sortie de l'école, c'est aussi quelque chose qui pour moi est très important, il faut avoir une vraie préoccupation de cela, nous avons-nous l'envie d'accompagner l'élève à la sortie, et de lui faciliter son entrée dans la vie professionnelle. Donc, rencontrer beaucoup d'artistes, c'est aussi avoir un carnet d'adresses personnelles et on sait que quand on va travailler sur une création, quand on va chercher du travail, c'est des gens que l'on va pouvoir solliciter, on va pouvoir leur écrire et puis leur dire voilà je cherche du travail ou j'ai un conseil

à demandé et ça, une école peut le donner. Quand on est tout seul dans son coin, c'est plus difficile. Et puis on a nous des moyens qui nous sont donnés par la Région, Champagne Ardennes et qui nous permettent quand les élèves sont sortis de les aider. Il y a un programme qui s'appelle « Création Compagnonnage », on reçoit des dossiers, on les sélectionne, et puis on aide chaque années quatre à cinq projets, il y a des critères, on explique pourquoi tel est choisi et tel n'est pas choisi, et on donne une bourse de 2000 Euros qui permet à une équipe de venir ici en résidence, à la villa et qui permet de se payer un peu pendant ce moment de recherche. Il y a un autre programme qui s'appelle « Recherche Expérimentation », et donc, là c'est un projet peut-être plus ambitieux de production, là l'Institut n'est pas tout seul, il y a une autre structure avec nous, ou d'autres, et on engage pour une production des anciens élèves qui sont sélectionnés par le metteur en scène et il y a une production amenée à tourner dans les théâtres et pour les anciens élèves c'est très important puisque, bien évidemment, là aussi, on rencontre des directeurs de théâtres, le public, bien sûr, mais ils rencontrent aussi des acheteurs, des diffuseurs qui disent « Bien, oui, voilà, moi l'année prochaine, je le prendrai dans ma programmation ». Donc tout ça c'est vraiment important pour nous en tous cas à l'école d'être vraiment présents auprès des élèves qui sortent de l'école. Et quand ils sortent on leur propose des stages, alors c'est vrai qu'il y a beaucoup d'élèves qui, une fois sortis de l'école, ont déjà des projets, sont déjà engagés, mais il y en a d'autres qui ont besoin de cette période intermédiaire de stage et qui se donnent encore 2, 3, 4 mois, je vais travailler dans une équipe et là nous avec cette compagnie on prend en charge une partie de sa rémunération, et de ses frais en fait, on partage avec la compagnie 50/50 et ça permet de les aider, mais je crois qu'aujourd'hui c'est important, parce qu'une école c'est aussi le défaut c'est un peu un monde clos, on dit en français un cocon, la vraie vie, c'est après, la vraie vie c'est en dehors de l'école, c'est vrai que l'on réfléchit à cette façon d'accompagner et de donner tous les outils aux élèves une fois qu'ils deviennent des professionnels pour démarrer leurs vies professionnelles avec intelligence et, en général, on peut dire que nos élèves, une fois qu'ils sont sortis, on a fait une enquête, et c'est vrai qu'ils travaillent beaucoup et on est très heureux de cela.

Paulo Balardim: Vous êtes allée au Brésil ?

Lucile Bodson: Oui, j'ai eu la chance d'aller au Brésil. C'était pas un festival, c'était l'ouverture du musée Giramundo. J'y suis allé parce que c'était l'année du Brésil en France, et nous avions l'envie de manifester auprès d'une équipe, qui nous avait contacté, c'était les giramundos. Les giramundos avaient une relation très affective à travers son créateur Alvaro Apocalypse qui est maintenant disparu mais il était venu avec sa compagnie ici au festival c'est vrai qu'il avait un attachement particulier pour Charleville-Mézière. Et donc, la compagnie nous avait contacté en disant «On aimerait beaucoup venir en France l'année prochaine, puisque c'est l'année du Brésil en France et peut-être ce serait bien que vous veniez voir le spectacle et puis on ouvre un musée avec toutes les marionnettes réalisées par la compagnie » Alors j'ai dit bien sûr je vais y aller, ça m'intéresse beaucoup de voir mais en même temps je vais essayer de rencontrer les marionnettistes donc, à São Paulo, et puis auparavant à Belo Horizonte, j'ai pu grâce à des compagnies, rencontrer beaucoup de marionnettistes. Et puis à Belo Horizonte, j'ai pu rencontrer des marionnettiste, j'ai pu voir des gens qui travaillaient pour la télévision, des séquences réalisées pour des enfants à la télévision, à chaque fois, j'ai besoin de rencontrer les marionnettistes et de leur dire, il y a l'Institut, il y a l'école, bien sûr, si vous voulez venir en France vous former, il faut y penser et puis il y a les stages professionnels d'été très importants aussi. Donc, voilà, depuis cette époque là il y a très régulièrement des jeunes brésiliens, des filles, des garçons qui se présentent à l'école, il y a des personnes qui viennent en stage, en formation et on fait vraiment tout ce que l'on peut pour permettre puisque parfois, c'est quand même difficile, il y a le billet, le voyage, c'est cher donc on fait vraiment tout ce que l'on peut pour aider au séjour, ici, avoir une bourse éventuellement s'il y a la recherche. Voilà, c'est très important d'être présent et c'est vrai que depuis que ces liens ont été repris, vraiment on a cette présence très très régulière. J'aimerais peut-être qu'un jour, on y a pensé, on n'a pas pu le faire, on pourrait penser à des formations qui se feraient chez vous, à des stages professionnels qui se feraient chez vous, avec des artistes français ou européens, peut-être une manifestation à

un moment donné qui serait possible, présentant le travail de telle compagnie ou telle autre et que celle-ci viennent aussi faire des stages et que l'on réfléchissent ensemble sur ce qui pourrait se faire. C'est important, alors c'est vrai que le voyage coûte cher mais bon, peut-être qu'en faisant venir un artiste et puis en donnant un stage, c'est plus facile.

Paulo Balardim: Vous avez vu des spectacles au Brésil ?

Lucile Bodson: Alors j'ai vu les spectacles du Giramundo et j'ai vu les spectacles d'une compagnie qui travaille alors, c'est une compagnie de théâtre, dont je n'ai plus le nom en tête, et qui fait vraiment des spectacles formidables aussi, de Giramundo on a accueilli Cobra Norato qui était remonté et puis on a également accueilli, j'espère que je ne fais pas une erreur, c'est loin, je crois qu'il avait monté un Pinnochio, et donc on a accueilli ce Pinnochio, J'ai pas vu par contre d'autres compagnies, j'avais vu quand même dans un festival, j'avais vu une compagnie de São Paulo dont je perds le nom, qui était venue ici à Charleville, XPTO, oui, c'est ça, et j'ai rencontré aussi à côté de Recife, Fernando Augusto, et j'ai vu également des choses dans son musée et j'ai eu la chance d'être à Olinda pendant le Carnaval, et donc j'ai vu aussi des choses très populaires, les marionnettes géantes et puis ce cheval dans lequel on se met, il y avait un monsieur qui était assez âgé et que l'on retrouvait un peu partout et c'était vraiment extraordinaire de voir... c'est l'ambiance bien sûr,

Vous avez vu la manifestation populaire,

Oui, et ça c'était très très bien. Et puis à ce moment-là il y avait Fernando Augusto avec des gens des quartiers de Olinda, avait réalisé de grandes sculptures et tout ça, ça occupait la mairie d'Olinda. C'était formidable.

J'aimerais beaucoup retourner au Brésil pour voir le travail d'autres compagnies mais c'est toujours très passionnant.

Paulo Balardim: Merci

Lucile Bodson: Merci à vous.

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM ALAIN RECOING REALIZADA EM CHARLEVILLE-MÉZIÈRES, DEZEMBRO DE 2010

Paulo Balardim: Pouvez-vous nous raconter un petit peu sur votre spectacle 'Manipulation'?

Alain Recoing: En fait, Manipulation pour moi a été un projet de spectacle polémique, c'est-à-dire que dans les années 80 il y avait, ça reste valable d'ailleurs de nos jours, toujours un grand débat sur tradition et modernité. Comme s'il n'y avait pas de lien entre les deux. J'ai voulu par ce spectacle montrer qu'à partir d'une forme complètement traditionnelle, le castelet, la marionnette à gaine, on pouvait faire une dramaturgie complètement contemporaine. Alors le scénario s'appuyait sur... un vieux maître de la marionnette était mort, on ne le verra qu'en ombre dans le spectacle, et son jeune assistant revient à son atelier, met en marche le métronome et les souvenirs naissent de cette mise en fonction, le castelet s'anime et le débat existe entre le vieux maître et le jeune assistant. Celui-ci imaginant de façon pessimiste un monde de clones où tout le monde est pareil et réagit pareillement sous les ordres du roi des clones qui est un roi borgne, en fonction du vieux proverbe : « Au royaume des aveugles, les borgnes sont rois », une astuce... Et à cette vision pessimiste le vieux maître oppose Polichinelle, personnage traditionnel qui défend les valeurs humaines, de l'individu, voilà. Alors c'est très simple, le texte est d'Edouard Decoin, mon fils, et le spectacle a été créé au festival d'Avignon en 84 et a reçu le prix de la Société des auteurs compositeurs. Pour monter ce spectacle, j'avais choisi ce que je connais le mieux, c'est-à-dire la marionnette à gaine de type lyonnais parce que c'est ce que j'avais appris chez mon maître Christian Mati, c'est ce que j'avais développé à travers toute une série d'expériences artistiques, donc c'est un instrument que je possède bien, je passe pour un bon manipulateur à gaine, et donc, j'avais fais faire des poupées d'exercice parce que je travaillais avec de jeunes comédiens qui sortaient du conservatoire et qui n'avaient jamais appris à manipuler donc je leur ai appris, la première démarche du spectacle a été de leur apprendre à manipuler parce que si je voulais être convaincant, il fallait que sur le plan de la

manipulation traditionnelle je sois extrêmement performant. Donc on a répété pendant neuf mois à raison de quatre heures par jour et ils sont devenus d'une grande habileté et ça m'a révélé une chose c'est que, à partir de jeunes comédiens qui ont un métier d'acteurs, le travail d'apprentissage de la marionnette va beaucoup plus vite. C'est pour ça que pour moi, je considère qu'un marionnettiste c'est d'abord un acteur qui apprend à jouer la leçon etc. Alors je n'ai pas de fixation sur la marionnette à gaine, je sais très bien m'en servir, c'est un instrument que j'aime beaucoup j'ai monté des tas de spectacles, j'ai monté des spectacle de rue, populaires avec la marionnette à gaine mais sur mes 60 ou 61 spectacles que j'ai monté il y en a plus de la moitié qui ne sont pas du tout de la marionnette à gaine. Pour Manipulation, j'avais donc imposé un castelet, mais un castelet qui pouvait changer, c'était un castelet composé de huit panneaux en plexiglas noir ou blanc découpé ou pas et qui par leur combinaisons sur des glacières permettaient des milliers d'images. On a été obligés de choisir un certain nombre de lieux, ça a été très difficile parce que tout était formidable... donc le castelet était un castelet mais un castelet interprété montrant qu'à partir de la tradition du castelet on pouvait concevoir des castelets contemporains, propres à une dramaturgie contemporaine puis j'avais fais faire pour l'apprentissage de mes comédiens des marionnettes à masque neutre comme je travaillais chez c'est-à-dire que pour les répétitions on commençait avec des marionnettes de masque neutre de manière à ce que l'interprète, l'acteur manipulateur, aille au maximum de l'expression du personnage à travers la manipulation pour en définitive s'orienter à la fin de la manipulation sur un masque, sur un masque d'un personnage et, au fur et à mesure des répétitions, donc on faisait des exercices selon la grammaire établie par André Charles Gervais, on faisait ces exercices de façon continue, on arrivait à travailler avec chacun deux poupées, bras gauche et bras droit, et ces exercices duraient 45 minutes. On arrivait à tenir 45 minutes avec tous les exercices possibles au niveau de la tête, du poignet, du buste, des bras etc. et on avait des amis qui venaient aux répétitions et qui devant ces exercices qui étaient une véritable chorégraphie finalement nous ont dit « Mais le spectacle, c'est ça ! C'est cette chorégraphie. » Donc on a, l'auteur et moi, commencé à écrire à partir de cette fiction des exercices dont les personnages étaient

de clones puisqu'ils étaient tous pareils. Et simplement on a introduit trois personnages différents, on a introduit Polichinelle qui lui était figuratif, dans la tradition de Polichinelle, on a introduit une marionnette manipulée plus ou moins à la Bunraku qui était... comment elle s'appelait, je ne me rappelle plus, ça va revenir... et puis il y avait la mort, un grand personnage qui passait devant le castelet, devant Polichinelle, donc ça c'était uniquement des marionnettes à gaine et le comédien qui jouait le roi des clones était masqué, avait le masque qu'on retrouve dans les photographies ici d'ailleurs.

Donc, voilà, Manipulation est pour moi une référence, de ce que je conçoit être un acte de manipulateur, c'est-à-dire, un marionnettiste.

Paulo Balardim: Vous avez développé ce concept de rupture avec le castelet traditionnel. Dans Manipulations les différentes possibilités offrent aux marionnettistes de nouvelles possibilités de travailler son corps et même vous avez développé un concept de corps-castelet. Pour la formation du corps du marionnettiste qu'est-ce que cela change par rapport à la formation traditionnelle de Gervais par exemple qui propose la grammaire ?

Alain Recoing: Gervais ne tient pas du tout compte de l'engagement physique du manipulateur, pour moi, au fur et à mesure de l'évolution de ma conception artistique, je suis arrivé à concevoir, à penser, à croire que tout mouvement de la marionnette est une transmission d'une impulsion physique de l'acteur. Pour que la marionnette soit significative, on a besoin d'un certain nombre de mouvements, il y a deux sortes de mouvements, il y a les mouvements pantomimiques, c'est-à-dire où la marionnette a des mouvements à faire soit pour se déplacer, soit pour réagir, etc. mais sans texte, des mouvements qui sont voisins de la pantomime, et puis les mouvements de ce que j'appelle les phrasé du texte, pour que la marionnette donne l'impression de prononcer le texte, j'ai peu à peu mis au point, ce que j'ai appelé le phrasé du texte, par le mouvement. C'est venu du fait que moi je travaille toujours à partir de textes, les points de départ de mes créations, ce sont des textes, donc un texte est divisé en plusieurs séquences, un mot, deux mots, trois mots, une phrase, deux phrases, et pour chaque séquence la

marionnette à trouvé un mouvement ou deux ou trois, un ou plusieurs mouvements, mais le moins possible, le plus économiquement possible, le plus schématiquement possible, et la durée de ces mouvements doit être exactement synchrone avec la durée du texte pour laquelle ils ont été inventés. C'est très important, il ne faut pas que le mouvement commence avant le texte, et il ne faut pas qu'il continue après le texte et si l'on passe d'un mouvement de phrasé du texte à un mouvement pantomimique il faut un bref arrêt sur image, c'est-à-dire une rupture entre les deux mouvements pour qu'il n'y ait pas de confusion entre les deux. Donc, pour moi, la préparation physique de l'acteur est devenue très importante et j'ai mis au point, avec en particulier des gens venus de la danse, une technique d'échauffement physique, une mise en condition physique, axée sur des techniques du danseur pour la plus grosse partie.

Paulo Balardim: Des techniques spéciales ?

Alain Recoing: Plusieurs techniques mais en particulier pour les mouvements du marionnettiste, c'est-à-dire des techniques des mouvements de l'épaule, de la musculation, de la souplesse, de la décontraction et puis des mouvements plus généraux d'équilibre, de point fixe, et donc, tous mes cours, puisque je donne des cours de formation on commence par trois quart d'heure de mouvements physiques, d'échauffement sur le corps, et c'est seulement après que je pars sur l'exercice de manipulation, de la grammaire de la manipulation, et en troisième phase, les exercices, la technique c'est bien mais ça n'a de sens qu'au service de l'interprétation donc ensuite on passe de l'application des exercices à l'application de l'interprétation. Et alors en ce qui concerne le corps-castelet puisqu'on en est venu à la manipulation à vue, pourquoi on en est venu à la manipulation à vue ? qui est devenue une mode un peu, pas toujours bien assumée, c'est parce qu'à partir des années soixante, j'ai été invité à jouer dans les maisons de la culture, les centres dramatiques, et je me suis aperçu, la première fois que j'ai été confronté à cette prestation, c'était pour la maison de la culture de Caen, il y avait 14 mètres d'ouverture de scène, vingt mètres de profondeur, 15 mètres de hauteur, et mon petit castelet qui était un grand castelet apparaissait une miniature et c'était devant

une salle en gradin, semi-circulaire, où il y avait environ 50 spectateurs qui voyaient vraiment le spectacle que je voulais proposer, les autres plongeaient à l'intérieur du castelet, d'autres avaient des angles de vue impossible, etc. Je me suis dit qu'il s'agissait de réorganiser l'utilisation de ces grands espaces si on voulait continuer, pour nous c'était très intéressant parce que travailler dans ces grands espaces, nous permettait d'aborder l'utilisation de toutes les techniques du spectacle et en particulier les problèmes de l'éclairage, et les problèmes du son. J'ai commencé par démultiplier les castelets, il pouvait se séparer en deux, trois, quatre parties, occupant des espaces différents et puis ensuite on est venu à la manipulation à vue. Alors dans la manipulation à vue, il y a plusieurs problématiques : il y a le problème du fait que la marionnette et l'acteur sont partenaires, ils peuvent dialoguer dans une même scène. Par exemple, si je prends cette scène classique de la première scène du Misanthrope, entre Philinte et le Misanthrope, c'est possible de le jouer avec le Misanthrope en marionnette et Philinte étant l'autre personnage. Donc voilà il y a un rapport de dialogue à mettre en scène entre la marionnette et le manipulateur et puis quand j'ai monté la ballade de Monsieur Punch qu'Antoine Vitez avait mis en scène il y avait d'autres rapports, il y avait des rapports de parallélisme où la marionnette agit exactement en parallèle avec le manipulateur, il y avait des situations de distanciation, où la marionnette faisait une chose et le manipulateur en faisait une autre, il y avait des situations de domination, où la marionnette dominait l'acteur ou où l'acteur dominait la marionnette, et donc tout ça impliquait des problématiques de mise en scène différente. Et puis, quand j'ai commencé à enseigner à l'Ecole Supérieure de Marionnettes de Charleville-Mézière, il y avait un problème qui se posait à moi, c'est-à-dire que dans la manipulation à vue, il me semblait que parfois l'acteur mangeait la marionnette en fait, était dominant et annulait la marionnette qui ne devenait plus qu'un accessoire. Donc, je me suis posé le problème comment résoudre ce problème et effacer l'acteur carrément ? Et la première année en 87 parmi mes étudiants il y avait un jeune qui était Nicolas Gussef qui avait fait du mime, Lecoq, etc. qui avait une disponibilité physique remarquable, et comme on devait fournir des travaux de fin d'atelier, j'ai demandé à mes étudiants d'imaginer, une scène où l'acteur s'effacerait en créant avec son

corps un objet scénographique, un lieu scénographique, qui l'effacera en tant qu'acteur et ce lieu scénographique à l'intérieur duquel il manipulerait sa marionnette en gardant la marionnette à gaine, phénomène très compliqué parce que dans la manipulation à vue, la marionnette à gaine pose des problèmes de tenue de la poupée qui sont très difficiles, et c'est la marionnette qui nécessairement impose au corps castelet une scénographie du corps du comédien et le mouvement nécessaire pour qu'elle reste crédible. Et donc, Nicolas Gussef a monté la fameuse scène de l'Avare de Molière, la scène de la cassette, en transformant son corps en scénographie. Et ça a été formidable, d'ailleurs si vous voulez le voir ici, il existe en vidéo. C'était en 87 oui. 87, 88. Et à partir de ça j'ai continué à travaillé avec mes étudiants, dans mes ateliers personnels, j'ai beaucoup continué à travailler cette formule du corps castelet et ça donne des résultats d'une théâtralité absolument extraordinaire. Et ça permet de mettre en scène avec la marionnette comme instrument d'écriture théâtrale d'une façon tout à fait remarquable. Voilà en gros ma démarche, alors j'ai été, je suis encore réputé comme un vieux de la vieille qui est fixé sur la marionnette à gaine, ce qui n'est pas vrai du tout, comme les réputations se font. Mais, ce que m'a appris peu à peu la marionnette à gaine, c'est que, comme elle branchée sur le corps du manipulateur, elle est évidemment, en prise directe avec une réaction du corps du manipulateur et donc, il est beaucoup plus facile pour l'acteur de comprendre le phénomène de la projection du personnage dans le personnage qui lui est extérieur puisque objectivement la marionnette est extérieure au corps du manipulateur et qu'il y a un lien direct entre l'impulsion physique du manipulateur et les mouvements de la marionnette.

Paulo Balardim: Dernière question, vous avez développé différents concepts sur la marionnette...La distanciation est une des caractéristiques qu'il faut avoir pour être un marionnettiste. Comment travailler cette distanciation dans la formation ?

Alain Recoing: C'est à la fois très simple et très compliqué... Très simple dans la mesure où la marionnette est une convention absolue, c'est-à-dire qu'elle n'est pas du tout réaliste, elle n'a pas de jambes, elle a des bras raide, enfin dans la technique que j'emploie, elle est susceptible de réaliser cinq ou

six mouvements et c'est l'énoncé de la gamme de ces différents mouvements qui en fait la force expressive. Donc la distanciation, elle existe, au sens quasiment brechtien du terme, c'est-à-dire que on ne fait pas semblant d'une certaine réalité, on impose une convention, on dit voilà, on joue à jouer, on est dans le système où l'on joue à jouer. Et on affirme clairement, en particulier dans la manipulation à vue qu'il y a la marionnette comme un objet d'écriture théâtrale et qu'on impose au spectateur sans dissimuler les secrets de polichinelle, en montrant absolument comment ça se passe et donc la distance elle est fatalement affirmée de cette manière là. Et si l'on pense à la distanciation en castelet, c'est la même problématique finalement, le public n'est pas dupe, il sait bien qu'il y a un acteur caché, qui anime la marionnette, il sait bien qu'il y a un phénomène de dissolution entre la marionnette et l'acteur et donc cette distanciation me semble être un des phénomènes quasiment naturel de la marionnette dans la mesure où la marionnette est justement susceptible d'affirmer un monde complètement irréaliste et même surréaliste. Par exemple, dans le castelet j'ai observé la ligne d'horizon se trouve située en dehors du regard du public, et donc elle crée un espace qui n'est plus du tout un espace euclidien, qui est un espace surréel et on s'aperçoit de ça quand les spectateurs passent derrière le castelet pour voir comment ça se passe les poupées, etc. Et on a toujours l'affirmation par ce public qui vient voir, de sa surprise de l'échelle des marionnettes, il découvre que les marionnettes qu'il a vu en scène sont toujours beaucoup plus petites ou beaucoup plus grandes qu'il ne l'imaginait. Ça veut dire que les espaces, les échelles, qui sont imposés par le castelet affirment cette différence. C'est très intéressant, ça permet, en particulier dans la marionnette à gaine, derrière castelet, l'utilisation de codes irréalistes formidables de disparitions, d'apparitions, de burlesque, etc. toute une gamme de manipulation qui sont contraires au réalisme. Alors pour l'interprète, souvent, derrière le castelet, l'interprète est amené à manipuler deux personnages à la fois, il a la nécessité d'une distance il a deux personnage, il passe de l'un à l'autre, il change de voix, l'un il manipule d'une façon et l'autre d'une autre, il continue à maintenir en scène et à jouer alors que d'un autre côté il est occupé à préparer des accessoires, ou à gainer une autre poupée etc. il est complètement, toujours dans une situation où il fait une chose et puis une autre, et donc il a une distance par rapport à la réalité

qu'il affirme d'un côté et par rapport à la réalité qu'il vit. Ça me semble être une façon de concevoir la distance, dans le domaine de l'interprétation par marionnettes. Je ne sais pas si je suis clair mais bon... et je me suis posé la question, je me suis dit mais si j'avais été marionnettiste à fil par exemple ou à tringle, je pratique très peu la marionnette à fil, je trouve que pour l'interprétation d'un texte, la marionnette à fil est trop lente de réactions, elle n'a pas une réaction en prise directe... par contre la tringle, est tout à fait proche dans l'implication physique du manipulateur de la marionnette à gaine. Mais j'ai fait venir, dans mes ateliers de formation, je fais venir des artistes de toutes disciplines, pour que les étudiants soient ouverts sur toutes les techniques et pas seulement sur ... Et je me suis aperçu que le marionnettiste à fil, d'une façon très différente, mais engage complètement son corps aussi. Physiquement les impulsions de son corps se retrouvent dans son personnage. Donc je crois qu'il y a des fondamentaux de la manipulation, je crois aussi que ça marche si on passe au théâtre de table ou au théâtre d'objets, il y a toujours cette implication du rapport physique. Alors moi j'utilise la gaine lyonnaise mais il y a dix gaines différentes, il y a la gaine allemande, russe, espagnole, chinoise, du Buccinella napolitain qui impliquent des manipulations différentes mais toutes me semblent devoir tenir compte de l'impulsion physique du manipulateur. Par exemple, si vous prenez le pianiste, c'est pareil, le pianiste... j'ai un fils pianiste et puis j'ai eu un beau-frère qui était pianiste, j'ai pu étudier un peu la question, il y a toujours un engagement du corps à partir de l'impulsion du sol, de la mise en jeu de toutes les musculations, de toutes les articulations, pour arriver au son, à la frappe finale qui est le son... c'est pas tellement différent de la ... sauf que les mains du pianiste ne sont pas du spectacle alors que la main du marionnettiste peut être le personnage, le spectacle. Mais, je trouve que l'art de la marionnette est un art de synthèse entre les différents arts du spectacle et je trouve que c'est un art tout à fait formidable, auquel j'ai accédé tout à fait par accident, je faisais des études de philosophie et je n'étais pas du tout axé sur... j'ignorais tout de la marionnette et puis j'ai eu l'occasion par un de mes amis comédiens d'être présenté à Gaston Baty qui est un des grands maîtres du théâtre et qui venait de monter parallèlement à son théâtre d'acteurs un théâtre de marionnettes pour adultes, c'était un lyonnais d'origine, donc il connaissait bien la marionnette et

pour moi Gaston Baty était un espèce de mythe, enfin j'en entends parler par mon père qui avait vu ses mises en scène à la comédie française, moi-même j'avais vu ses mises en scène à son théâtre, de Lorenzaccio dans son théâtre de la rue de la Gaïeté, et donc, devenir l'assistant d'un monstre du théâtre c'était pour un jeune homme de 24 ans, c'était un espèce de rêve magnifique quoi.

Ma première fiche de paye de marionnettiste professionnel est du 1^{er} février 1948. Donc ça va faire 63 ans au 1^{er} février 2011, voilà. Et je joue encore, et je donne encore des cours, et je vais avoir 87 ans, voilà. Le métier conserve, et notre doyen Yves Joli, qui était un des plus grands créateurs, grace auquel notre génération a évolué artistiquement a fêté ses 102 ans au mois d'octobre, mais il ne manipule plus, voilà.

Il y a aussi à réfléchir, il y a beaucoup de mes collègues qui sont tout à fait opposés à mes points de vue, c'est pas une parole d'évangile, c'est ...

Ce qui m'intéresse ce sont les points de rapprochement...

A mon avis, il y a des bases communes, que chacun retrouve à sa manière, chacun à l'impression qu'il découvre l'art, mais c'est aussi parce que le phénomène de techniques de la manipulation est susceptible d'une multiplicité de domaines d'improvisation, un peu comme dans la musique baroque où il y a des cadences, il y avait la partition et puis à partir d'un moment le pianiste, ou le claveciniste, avait la possibilité d'une improvisation, et la manipulation des marionnettes, permet une constante improvisation donc, qui peuvent être extrêmement différente, variées et moi j'ai un spectacle que j'ai joué 800 fois, « L'enfant d'éléphant », j'avais fait une adaptation de Rudyard Kipling, pas du tout avec des marionnettes à gaine d'ailleurs, et j'ai usé trois équipes de manipulateurs, on était trois manipulateurs sur le spectacle, et sur les 800 représentations, moi j'ai joué toutes les représentations, mais il y a deux manipulateurs qui ont changé à trois reprises, ils en avaient marre de l'enfant d'éléphant, mais moi je ne me suis jamais ennuyé parce que... c'est un spectacle qui était complètement figé, il durait 58 minutes, et pendant 800 fois il durait 58 minutes, pas une de plus, pas une de moins, extrêmement réglé, mais à l'intérieur de ces 58 minutes, à travers les différents personnages que j'animais, j'avais des possibilités de variations qui ont fait que

je ne me suis jamais ennuyé sur le spectacle, à chaque fois j'ai... chaque représentation était une sorte de réinvention, et alors dans mon expérience pédagogique d'enseignant, il y a un phénomène qui s'est imposé à moi, c'est que si je forme des acteurs, à l'art des marionnettes, ça va beaucoup plus vite que si je commence à zéro avec des gens qui n'ont aucune notion de l'interprétation. J'ai même eu des cas où des acteurs, mais des acteurs extrêmement confirmés, en 15 jours, à part la fatigue physique, ils avaient dominé toute la problématique de la marionnette comme instrument d'interprétation. En ce moment mon fils Eloï, qui a repris la direction du théâtre aux mains nues, donc qui m'a succédé, il donne des cours au conservatoire national d'art dramatique, à Paris, et il me dit la même chose, il me dit, entre les textes de Volchek chez nous cette année, dans les ateliers de mon théâtre, on travaille Volchek, et il travaille les mêmes textes au conservatoire et il me dit c'est sans comparaison possible quant au résultat des ... les acteurs n'ont aucun mal à découvrir les possibilités de l'écriture marionnettique de ces textes-là, que dans nos ateliers à nous, il y a parfois des gens qui viennent qui n'ont aucune formation, c'est beaucoup plus lent et beaucoup plus difficile. Donc je pense qu'une des bases du métier de marionnettiste c'est les bases du métier d'acteur, si en plus le marionnettiste a une formation de danseur, ou une formation musicale même, d'instrumentiste, ça aide, ça aide beaucoup. C'est pour ça que je pense que le métier de marionnettiste est un métier de synthèse d'un ensemble des arts du spectacle, alors c'est peut-être une paranoïa de ma part, bien merci.

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM FRANÇOIS LAZZARO REALIZADA EM PARIS, DEZEMBRO DE 2010

Paulo Balardim: C'est pas quelque chose de très formel...

François Lazzaro: Bon, je peux commencer alors, un commentaire du titre de la thèse : Dynamique interactive entre l'objet et l'acteur. Est-ce que l'objet peut agir ? L'animateur va agir sur l'objet mais est-ce qu'il y a une interaction ? Est-ce que l'objet va agir ? Il est inerte l'objet, comment est-ce qu'il pourrait être promoteur de l'action ? Deuxième question : L'acteur animateur. En France nous avons l'acteur, comédien, interprète et j'ai toujours questionné les gens de théâtre, sur le mot acteur parce que pour moi, au théâtre il n'y a que des personnages qui agissent jamais les personnes. Les personnes sont là pour traduire, interprète ça me va très bien, traduire, traducteur sur scène, je suis interprète comme un musicien. Le musicien n'est pas acteur-musicien, il est interprète. C'est toujours un problème de langue, alors je ne sais pas au Brésil s'il y a d'autres mots pour acteur pour dire celui qui joue sur scène ?

Paulo Balardim: Non. Vous, vous avez comédien et acteur, pour nous c'est juste acteur. Et pour nous caractériser le marionnettiste est très très compliqué. On n'est pas arrivé à trouvé un mot pour définir ce qu'on fait. Il y a des gens qui disent «Bonequeiro» ça veut dire presque la même chose que marionnettiste mais pour nous ça pose un problème parce que marionnettiste vient de marionnette qui est juste la marionnette à fils. Il y a des compagnies qui commencent à travailler avec le théâtre d'ombres et qui s'appellent « sombristas ». « Bonequeiro » vient de « Boneco » qui veut dire « Puppet » mais...

François Lazzaro: Ça veut dire poupée « boneco » ? Ça c'est une particularité des francophones, pas que de la France parce qu'au Canada en Belgique, c'est pareil, c'est le seul pays qui a pris la marionnette à fils comme nom générique de tous les types de marionnettes, dans tous les autres pays que je connais, c'est poupée, « Puppet theatre », partout c'est théâtre de poupées, ce qui est beaucoup plus clair, on comprend, alors que

pour moi, quand on dit marionnettiste en France, c'est extrêmement compliqué, c'est comme si on disait un « masquiste », c'est celui qui jouerait le masque, qui le construirait, qui le penserait, voilà, qui le mettrait en scène, ce qui est totalement fou. Puisque même dans le théâtre de marionnettes, ou de poupée, en France en tous cas, on travaille en équipe maintenant, il y a un metteur en scène, des comédiens, il y a scénographe, il y a un musicien, on peut tout faire, mais il y a quand même des fonctions séparées. Donc, le mot de marionnettiste est un mot que l'on essaye d'éviter, mais personne ne sait l'éviter... moi tout doucement, au fur et à mesure de mon travail de pédagogue, je suis venu à mettre en place la terminologie, interprétation par délégation. Interprétation car c'est un travail de comédien mais par délégation à un corps extérieur ou à un matériau inerte ou un objet... le théâtre d'interprétation par délégation. Il y a tout un pan des efforts européens, ont été sur l'idée d'imposer le terme « Théâtre de Figures » mais, là aussi, c'est un théâtre de figuration mais le théâtre d'acteur est aussi un théâtre de figuration... c'est compliqué. Voilà : Interprétation par délégation. Ça permet de recentrer la marionnette dans le théâtre d'acteurs, dans le théâtre, avec l'interprétation mais en même temps, il y a quelque chose de particulier qui est plus de l'ordre de l'animation que de la manipulation

Paulo Balardim: Au Brésil on commence à avoir un consensus autour du théâtre d'animation, il y des gens qui n'aiment pas car « animer » peut avoir le sens d'animer une fête...

François Lazzaro: C'est pareil en France, on a essayé le théâtre d'animation...

Paulo Balardim: Mais en même temps, Teatro de Bonecos, c'est pas suffisant pour dire ce que l'on fait. Aujourd'hui on a des demandes de travail avec les ombres, la danse, les nouvelles technologies... mais ce concept change un peu, car au Brésil, il y a quelques années, il y avait l'idée que le théâtre de marionnettes était soit pour des pédagogues, soit pour des manifestations populaires liées à la culture populaire, comme c'est le cas du Mamulengo par exemple. Mais depuis les années

80, avec l'apparition d'associations de marionnettistes liées à l'Unima, on a commencé à développer des festivals et plusieurs compagnies ont fait différentes propositions et cette période a été très particulière car elle a beaucoup changé même au niveau de la formation parce que à partir de 90 on a commencé à parler de formation. Avant il y avait des contacts, des échanges et c'est comme ça que le marionnettiste se formait. Il n'existait pas d'école spécialisée, il y avait des disciplines dans les cours de théâtre, et cela n'est pas suffisant pour la formation. Vous avez un bon parcours de pédagogie. Sur quoi cela est basé ? Comment introduisez-vous la marionnette ?

François Lazzaro: Pour introduire la marionnette d'abord, je pars du principe qu'on va essayer d'expérimenter ensemble un moment d'interprétation théâtrale en imaginant que ce qui va représenter le personnage ou le texte, ou le texte, ou la voix aux yeux des spectateurs, c'est autre choses que notre corps à nous. Ça peut-être un stylo, une feuille de papier, un pantin, une marionnette, un géant, mais autre chose que le corps du comédien, pour représenter les personnages ou les voix qui parlent. A partir de là, je vais essayer de mettre en place, d'abord, je vais travailler essentiellement sur la phénoménologie, je ne préoccupe pas de la construction, d'une esthétique ou d'une autre, mais on va essayer de travailler sur le phénomène : Qu'est-ce qui se passe quand je décide que ce qui va représenter le personnage va être autre chose que mon corps. Qu'est-ce qu'il va falloir que je fasse ? À partir de là, j'essaie de mettre en place, des petits exercices qui sont ce que l'on appelle dans les arts marciaux, les catas : C'est une forme, dans lesquelles les personnes doivent trouver des choses, d'une possibilité de s'affronter à une manière de jouer. Par exemple je vais leur demander de jouer sur une table ou derrière un paravant, ou debout dans la pièce avec des choses très grosses, je vais choisir un type de relation à l'espace, je vais choisir un type de matériau, du papier chiffonné, des morceaux de mousse, un vrai pantin, un objet « ready-made », et je vais leur donner un thème d'improvisation, donc déjà dans le choix de l'espace, du type de relation, sont-ils cachés, visibles, les objets sont-ils aussi grands que les comédiens, est-ce qu'il y a plusieurs objets, est-ce qu'il y en a un seul ? Suivant ce que je détermine comme objet et comme type d'espace, je détermine une sorte de stratégie, et on

va travailler sur quelque chose, et puis après on va essayer de découvrir au fur et à mesure des exercices, des notions très simples, la mise au calme du corps, quand je joue, ça ne sert à rien de faire des grimaces, ça ne sert à rien de jouer, il faut que les choses se manifestent ici. Quand je joue, ça ne sert à rien que j'ai énormément de richesse à l'intérieur, il faut que ça passe par du mouvement, et c'est le mouvement expressif qui va donner quelque chose. Ensuite on rentre dans des notions purement théâtrales, la durée, le temps d'impact de l'image, l'articulation, ne pas arrondir les choses mais faire des choses très dessinées dans l'espace, donc on va tout doucement découvrir des notions purement théâtrales, à travers cet art de la mise au calme du corps, au bénéfice d'un inerte qui, aux yeux du public est chargé de vie, mais il n'y a pas de vie, rien ne se passe, c'est uniquement un phénomène d'illusion. A aucun moment il n'y a animation, ça ne s'anime pas, c'est seulement l'activation, de la capacité de projection du public, et doucement je vais chercher les moyens de mettre le comédien au calme pour qu'il se rende compte qu'il ne fait rien d'autre que d'orienter des écrans de projections pour le public et que le vrai acteur pour le spectacle, c'est le public. Si je fais n'importe quoi ... si je prends ça (en prenant une serviette en papier) et que je fais ça (en tenant la serviette pliée) il y a immédiatement un personnage, mais je n'ai rien fait en même temps... J'ai juste fait une proposition et c'est le public qui fait tout. Il commence à imaginer, il est petit, il est de telle taille, il a une juppe, c'est un homme, une femme, petit, grand, moi je n'ai rien dit pour l'instant, mais toi, tu es en train d'imaginer plein de choses. Donc, tout le travail que je fais dans le stage, c'est amener les comédiens à se rendre compte, qu'il ne font que travailler sur des projections du public, que c'est un langage commun qui nous réunit tous, il y a des différences culturelles selon les pays, mais pas tant que ça. Dessus, dessous, la droite, la gauche, le haut, le bas... c'est le même langage pour tout le monde, ça veut dire exactement les mêmes choses dans le monde entier, un geste d'amour c'est le même partout, un geste de refus, c'est le même partout, tuer c'est partout pareil. Donc ce sont des images, la recherche dans le travail est de faire une sorte de petit dessin comme les humoristes, les caricaturistes, avec un petit dessin, ils racontent le monde. Donc, moment après moment, dans le jeu théâtral pour moi, le travail c'est d'être peintre ou dessinateur beaucoup plus

que comédien. Après je vais essayer de donner énormément d'indication techniques, je ne les donne pas mais je fais en sorte que les comédiens se rendent compte qu'ils doivent gérer énormément d'éléments techniques : leur calme, le mouvement du personnage, la manière dont la main est positionnée, la couleur des vêtements, le mouvement, le rythme, et tout ça c'est comme un pilote d'avion, si le pilote d'avion avant de démarrer se rendait compte qu'il a 350 passagers, jamais il ne décollerait mais il a une check-list : Le truc... enclanché, le truc... enclanché... le réservoir... plein... il a 450 trucs à vérifier. Au 450^e il tourne la clé, il n'a pensé qu'à la technique et ça démarre pour le comédien c'est pareil, s'il pense à un moment donné qu'il est sur scène, il ne démarre pas, mais si on le concentre sur la nécessité d'être au service d'un personnage, d'une technique, d'un mouvement, d'un type de matériau, et au service du regard du public, là tout d'un coup, il ne se voit plus, et le public ne le voit plus. En France, c'est très compliqué surtout avec les comédiens, parce que tout notre art de l'éducation des comédiens est perverti par le cinéma. Aujourd'hui on demande aux comédiens d'être, pas de jouer, pas de composer, il faut vraiment pleurer, il faut vraiment être ému, et quand les comédiens arrivent avec les marionnettes, ils sont dans des états impossibles, quand on montre une image à la vidéo, c'est très drôle, c'est pas possible... Il faut qu'il arrive quelque chose ici, voilà c'est très simple. Il faut que ça ça fasse quelque chose, et ça, ça ne peut faire quelque chose qu'avec ses capacités de stylo, c'est une vie de stylo, mais cette vie de stylo ça peut être Othello, ça ne pose aucun problème, si je lui donne le texte d'Othello, il va vivre la vie d'Othello, mais à sa manière de stylo, et c'est à moi de guetter comment le public va voir le stylo pour qu'il croit à ça. Donc, c'est un travail d'interprète et en même temps un travail d'illusionniste, sans arrêt, le recentrer sur l'endroit où je veux qu'il regarde. Après il y a un certain nombre d'éléments dont il faut tenir compte... si je regarde le public, le public me regarde, si je regarde ici (en regardant le stylo), le public regarde ici, si je regarde là, je conduis le regard du public où je veux avec le mien. Si je suis à vue, si je ne le suis pas, c'est autre chose. C'est-à-dire, il faut accepter le paradoxe : Ceci est totalement un stylo et ceci est totalement Othello. C'est-à-dire que quand je le joue, je sais que c'est un stylo mais je fais comme si c'était vraiment Othello-Stylo, pour moi c'est totalement Othello-stylo mais je ne suis pas idiot, je sais que c'est stylo. Et je

ne suis pas ému, je ne suis pas piégé par ça. Et comment faire pour que ça devienne pour le public, Othello-Stylo. Comment il marche, comment il se déplace, comment il parle, comment il retient l'attention à chaque fois, du public ?

Donc mon travail en pédagogie c'est uniquement sur la phénoménologie, qu'est-ce qui arrive au moment où on joue, comment ça se passe ? Pourquoi ça marche, pourquoi ça ne marche pas ? Je ne préconise pas une technique plutôt qu'un autre. Après, au moment de créer c'est autre chose, c'est un autre enjeu, c'est-à-dire, là encore, pour moi c'est un enjeu de service, je vais me mettre totalement au service d'une écriture, d'une œuvre, c'est Becket, c'est Ionesco, en général je travaille avec des auteurs plus récents. Donc j'essaie de voir, il y a un style, pas seulement une écriture, il y a des mots, mais il y a quelque chose d'infra... de dessous les mots, ou entre les mots, qu'on réussit à entendre, il y a un style, il y a une rythmique, et tout cet enjeu et ce que je comprends du texte, là où il me conduit, ça va me donner, ça va me guider ou pas, et c'est ça qui va déterminer si je le monte ou si je ne le monte pas, ça va me guider en principe vers une stratégie, un stratagème. Est-ce qu'on me voit, est-ce qu'on ne me voit pas ? Est-ce qu'on voit mes mains qui jouent, de quel taille est le personnage ? Est-ce que je joue sur une table ou sur un espace grand ? Est-ce qu'on est 4 ou 5 à travailler une marionnette ou est-ce que moi tout seul, je fais 3000 personnages ? Voilà, là il y a une stratégie, il y a un stratagème, qui est différent du comédien, très différent du comédien. Il y a deux choses qui sont différentes : la première c'est que l'on voit par où la vie rentre dans le personnage, ce que l'on ne voit jamais chez un comédien. Voyez elle rentre par le pied, par la tête ou par des fils, ou la vie entre par une baguette qui est dessous... on voit par où le mouvement est donné au personnage, et ça c'est lourd de conséquences sur la sensation qu'a le spectateur. Quand je suis derrière un paravent, que je joue des marionnettes, la chose la plus forte est que quelque chose est là derrière qui donne la vie, que je ne vois pas. C'est en connection avec une sorte de spiritualité de la marionnette. Aujourd'hui plus on va vers le monde contemporain, plus, parce que la psychanalyse nous a fait entendre beaucoup de choses, ça nous intéresse de voir par où ça nous tient et ça nous manipule, ce que l'on ne voulait pas savoir au XIXe siècle ni avant. Au XVIIe siècle, ce qui donne la vie, c'est Dieu. On ne le

voit pas, on ne le montre pas. Aujourd'hui si, on sait que ce n'est pas Dieu qui nous donne la vie, enfin... c'est le relationnel et cette idée de la relation on veut la voir sur scène, on veut l'expérimenter. Donc, la première des choses, c'est par où la vie rentre dans le personnage ? La deuxième chose, c'est quelle relation s'installe entre ce vivant, cet homme, cette femme, ce comédien, ce vivant qui se rend discret aux yeux du public au bénéfice de cet inerte qui est chargé de vie. Est-ce que c'est un pâte glaise, une pâte à tarte, qu'on roule et dans laquelle on fabrique des personnages qui disparaissent ? Est-ce que c'est des pièces d'échec ? Ça ne raconte pas la même chose si tout à coup je joue Othello sur un échiquier, je vais jouer d'une certaine manière. Si je vais jouer avec de la glaise, ça va raconter autre chose, c'est le même texte mais ça ne va pas être le même rythme et ça ne va pas être tout à fait la même histoire ou du moins, je ne vais pas entendre la même chose de la même histoire. C'est comme de jouer Hamlet avec un acteur gros ou un acteur grand et mince, on entend pas la même chose, pour moi la marionnette c'est pareil. Et ce qui est le plus intéressant c'est pas la marionnette c'est la relation entre l'humain qui disparaît et l'inerte qui est chargé de vie, quelle relation il y a ? Et c'est une chose que j'appelle un stratagème, une stratégie.

Paulo Balardim: L'écriture que le marionnettiste va faire va lui demander de maîtriser beaucoup de choses. Comment travailler le corps du marionnettiste pour qu'il puisse comprendre qu'il peut écrire ?

François Lazzaro: Je le travaille par palliers successifs, par strates. On commence au plus simple et puis on va monter de plus en plus, et j'alterne les exercices où il va trouver des choses justes et les exercices où il va faire énormément de parasites. En général, c'est bien d'avoir des groupes de 10 à 20 personnes, de manière à ce que quand on fait un exercice, tout le monde voit et les choses vont se mettre en place entre voir et faire. Je fais toujours remarquer aux élèves : « Qu'est-ce qu'on est intelligent quand on regarde » Il a fait ceci ou cela, on questionne le comédien... « Moi, je n'ai rien fait, je jouait le personnage... » Et donc il sait qu'il ne faut pas regarder mais la fois prochaine, il va regarder et il y a un moment où le comédien va être conscient qu'il ne faut pas regarder, qu'il faut faire comme

ça plutôt que comme ça mais son corps ne va pas le faire et ça va se mettre en place au bout d'un certain temps entre voir et faire, voir et faire, ça c'est très important. Donc, ça ne vient pas tout de suite.

Le premier exercice que je fais toujours avec des gens, des comédiens, des acteurs, c'est que je prends des morceaux, avec de la mousse à matelats, et je demande aux gens avec les morceaux et des pullovers de se mettre dans un état de rêverie, parce que j'utilise toujours des mots passifs, ne faites pas mais laissez venir les choses, rêvez, faites comme en été quand vous êtes allongés sur l'herbe ou sur le sable et vous regardez les nuages et... on voit quelque chose, un cheval, une fermière, un ballon, donc faites la même chose, j'essaye toujours de mettre les gens dans des postures passives. Et j'ai des exercices qui sont concentrés sur les comportements passifs, laissez venir les choses. Par exemple une main sur une table, c'est le silence pendant une heure s'il faut, chacun pour soi fait quelque chose sur la table avec la main et, au bout d'un moment, on est fasciné, on a l'impression que ça vit et donc, là, tout le monde est capable de faire ça. Mais où c'est très délicat, c'est au moment où l'on dit, montrez-nous quelque chose. Les gens vont revenir à eux et ils vont fabriquer quelque chose. J'essaye toujours de rester dans cet exercice là, dans une certaine atmosphère en disant : « Acceptez de nous laisser voir un moment de ce personnage ». Je concentre toujours sur « il » le « il » magique, la présence, voilà cette présence vous l'avez vue, vous l'avez sentie, acceptez de nous la montrer, surtout ne fabriquez rien, surtout n'essayez pas de nous montrer quelque chose, laissez-nous voir, donc toujours déculpabilisez de quelque chose à faire mais au contraire, devenir spectateur et tout le travail que je fais, c'est rendre les comédiens spectateurs, surtout pas acteurs, vous êtes le premier témoin du personnage, vous devez tout savoir de lui, mais vous ne le quittez pas des yeux, si vous le quittez des yeux, quelque chose va vous échapper qui est essentiel, vous avez une tâche comme Sherlock Holmes, être le premier témoin du personnage, c'est très important, ce personnage va disparaître, si c'est un oiseau, c'est peut-être le seul de son espèce, si vous ne le voyez pas, nous on ne le verra pas et l'on perdra quelque chose de phénoménal. Donc toujours conduire le comédien vers des postures passives. Ce qui n'est pas la même chose avec le metteur en scène, c'est pour ça que je fais tout un travail aussi

pour décoller les couches, entre celui qui écrit et celui qui joue, qui accepte que ça passe à travers lui et toujours, toujours, j'essaye de créer des groupes, où il y a toujours quelqu'un qui regarde parce que sans celui-là, on ne saura jamais ce qui arrive.

Paulo Balardim: Vous partez toujours d'un texte ou vous faites des recherches avec des matériaux et après...

François Lazzaro: Ça se croise, oui, ça se croise. Quand j'ai commencé il y a quarante ans, je voulais créer, deux je voulais révolutionner le théâtre, et je voulais m'exprimer. Aujourd'hui je m'en fous complètement, ce qui m'intéresse c'est d'être au service, c'est de disparaître derrière un auteur, derrière un personnage, derrière une écriture, et si je fais ça avec beaucoup de fidélité, je vais devenir quelqu'un mais si j'essaye d'être quelqu'un je vais tuer tout et je ne serai personne, je vais être une apparence d'acteur. Ce n'est pas un travail d'humilité ou de respect mais d'une extrême responsabilité, je suis responsable d'une écriture commune, c'est moi qui écrit, je n'ai pas le droit de faire des ratures, des brouillons, je dois bien écrire. Il faut que l'écriture soit limpide si l'on veut s'entendre et si je veux donner une chance à cette écriture, à cet auteur d'être entendu donc il s'agit de mettre en place une posture de service, servir le théâtre, servir le personnage, servir l'écriture, servir l'auteur, la compagnie, etc. mais une posture de service pour le comédien. Je trouve que les grands comédiens savent faire ça, ils savent disparaître et devenir totalement autre chose. Alors je trouve que la marionnette, d'une certaine manière, c'est plus facile que le comédien, les comédiens avec la marionnette, c'est plus facile que les comédiens avec leur corps parce que si ça n'a pas bougé et bien ça n'a pas bougé, j'ai pas vu qu'il a parlé, j'ai pas vu qu'il est triste, j'ai pas vu qu'il est triste, c'est moins compliqué à montrer qu'avec le comédien parce que l'alchimie du comédien pour moi est extrêmement compliqué, elle est magique aussi mais extrêmement compliquée... comment faire la coupure entre soi et le personnage ? Mais même quand je travaille maintenant avec des comédiens, je leur propose surtout de ne jamais essayer d'être le personnage mais, au contraire d'accueillir dans leur corps l'étranger, ce qui est étrange, ce qui n'est pas comme eux justement. Beaucoup de comédiens essayent de ressembler au personnage, de voir, ce qui dans le

personnage appartient à eux et j'essaye le contraire, c'est-à-dire, vous êtes dans la coulisse, vous prenez le personnage par l'épaule vous l'emmenez sur scène et vous le montrez aux spectateurs. La posture mentale est totalement différente, ça n'est plus « Je suis » mais c'est « je montre quelque chose » ! Une sorte de distance à l'intérieur.

Les grands comédiens disent ça, Michel Bouquet, Michel Piccoli, disent, quand je suis sur scène, j'ai l'impression de me voir de l'extérieur, je me manipule comme une marionnette, je ne suis jamais en état d'émotion, ils le disent très clairement. En même temps, j'ai déjà vu sur scène des acteurs... possédés et ça fonctionne aussi donc c'est pas l'un contre l'autre non plus mais c'est très difficile pour un acteur possédé de jouer des marionnettes, très difficile.

(...) C'est un type de relation, si Othello et Desdémone sont une petite boîte de conserve et un sac poubelle, c'est autre chose... Si c'est deux pantins à tringle du XVI^e siècle en bois, c'est encore une autre lecture. L'objet me donne une qualité d'écoute, il me propulse sur une expressivité. C'est très intéressant, si l'on met un paravent et si l'on montre des objets, on montre une bouteille d'eau en plastique, une bouteille d'eau en verre, une bouteille de Chianti, une bouteille de Bordeaux, un pack de lait... on arrive à lire des âges, des qualités sociales, toute une typologie humaine. Si ces objets se mettent à jouer ensemble on dit celui-là est du XVI^e arrondissement, celui-là est de Pantin, celui-là a trois ans, on le sait, donc les objets donnent ça. Déjà, ils forcent la production, ils ont une capacité expressive, ou ils révèlent notre capacité expressive plutôt, parce que les objets, c'est des objets, ils sont faits pour une utilité, mais nous on a l'habitude de les voir, on sait que ce vin est plus cher que l'autre, on a toute une circulation et c'est ce qui se révèle dans nos projections c'est toute notre lecture du monde. Donc l'art du marionnettiste ou du metteur en scène de théâtre c'est de jouer avec les projections, de jouer avec nos lectures du monde qui sont différentes aujourd'hui et au XIX^e siècle et dans l'antiquité évidemment.

ANEXO III: Traduções das entrevistas realizadas em francês

ALAIN RECOING

De fato, *Manipulação* para mim foi um projeto de espetáculo polêmico. Quero dizer que nos anos 80 existia, e continua valendo, aliás, até os dias de hoje, um grande debate sobre a tradição e a modernidade. Como se não existisse laços entre os dois. Eu quis com este espetáculo mostrar que a partir de uma forma completamente tradicional, o *castelet*⁷⁹, o boneco com luvas, poderíamos fazer uma dramaturgia completamente contemporânea. Então a estória se apoiava sobre um velho mestre bonequeiro morto. Veríamos-lo somente em sombra no espetáculo, e seu jovem assistente retorna ao seu atelier, coloca em funcionamento o metrônomo e as lembranças nascem deste funcionamento, o *castelet* se anima e o debate existe entre o velho mestre e o jovem assistente. Este então, imaginando de maneira pessimista um mundo de clones onde todo mundo é semelhante e reage igualmente sob as ordens do rei dos clones que é um rei caolho, em relação ao velho provérbio: “No reino dos cegos, os que têm um olho são reis”, uma astúcia. E é nesta visão pessimista que o velho mestre opõe Polichinelo, personagem tradicional que defende os valores humanos do indivíduo. Então é bem simples, o texto é de Eloi Recoing, meu filho, e o espetáculo foi criado no festival de Avignon em 84 e recebeu o prêmio da Sociedade dos Autores Compositores. Para mostrar este espetáculo, eu tinha escolhido o que eu conhecia de melhor, quer dizer o boneco com luvas do tipo de Lyon porque é o que eu tinha aprendido com meu mestre Christian Mati, é o que eu tinha desenvolvido através de toda uma série de experiências artísticas, então é um instrumento que eu domino bem, eu sou considerado um bom manipulador com luva, e então eu tinha mandado fazer bonecos, o exercício que eu trabalhava com jovens comediantes que saíam do conservatório e que nunca tinham aprendido a manipular, então eu os ensinei, a primeira etapa do espetáculo foi fazê-los aprender a manipular por que si eu quisesse ser convincente, era preciso que no plano da manipulação tradicional eu fosse extremamente eficiente. Então nós ensaiamos durante nove meses, quatro horas por dia e eles se tornaram de uma grande habilidade, e isso me revelou uma

⁷⁹ O palco do teatro de luvas tradicional, também conhecido como 'empanada'. (N.T)

coisa, quero dizer, a partir de jovens comediantes que têm profissão de atores, o trabalho de aprendizado do boneco é muito mais rápido. É por isso que para mim, eu considero que um bonequeiro é primeiramente um ator que aprende a interpretar uma lição, etc. Então eu não tenho fixação sobre o boneco de luva, eu sei muito bem utilizá-lo, é um instrumento que eu gosto muito, eu montei vários espetáculos, eu montei espetáculos de rua, populares com a marionete com luva, mas em meus 60 ou 61 espetáculos que eu montei são mais da metade que não são de bonecos de luva. Para *Manipulação*, eu tinha imposto um *castelet*, mas um *castelet* que podia mudar, era um *castelet* composto de oito quadros em policarbonato preto e branco cortados ou não e que em suas combinações sobre trilhos permitiam milhares de imagens. Fomos obrigados a escolher certo número de lugares, isso foi muito difícil por que tudo era formidável. Então o *castelet* era um *castelet*, mas um *castelet* interpretado mostrando que a partir da tradição do *castelet* poderíamos conceber *casteleets* contemporâneos, próprios de uma dramaturgia contemporânea, pois tínhamos mandado fazer para a aprendizagem dos meus atores, bonecos com máscaras neutras como eu trabalhava com..... quer dizer que para os ensaios começávamos com as marionetes de máscaras neutras de maneira que o intérprete, o ator manipulador, tenha o máximo de expressão do personagem através da manipulação para em definitivo se orientar ao final da manipulação com uma máscara, com uma máscara de um personagem e à medida dos ensaios, ao qual fazíamos exercícios segundo a gramática estabelecida por André Charles Gervais, fazíamos estes exercícios de maneira contínua, conseguíamos trabalhar cada um com dois bonecos, braço esquerdo e braço direito, e estes exercícios duravam 45 minutos. Conseguíamos ficar 45 minutos com todos os exercícios possíveis ao nível da cabeça, do pulso, do busto, dos braços, etc. e nós tínhamos amigos que vinham aos ensaios e que diante destes exercícios que eram verdadeiramente uma coreografia finalmente nos diziam: “Mas o espetáculo é isso! É esta a coreografia”. Então nós, o autor e eu, começamos a escrever a partir desta ficção de exercícios do qual os personagens eram clones, pois todos eles eram semelhantes. E simplesmente nós introduzimos três personagens diferentes, nós introduzimos Polichinelo que, este era figurativo, dentro da tradição de

Polichinelo, nós introduzimos um boneco manipulado mais ou menos 'à la Bunraku' que era ... como ele se chamava, eu não me lembro mais, mas vou me lembrar... e também tinha a morte, um grande personagem que passava diante do *castelet*, diante do Polichinelo, então isso era unicamente bonecos com luva e o ator que interpretava o rei dos clones e era mascarado, tinha a máscara que podemos ver nas fotografias que estão aqui, aliás.

Então, *Manipulação* é para mim uma referência, do que eu concebo ser um ato de manipulador, quer dizer, de bonequeiro.

Pergunta: O senhor desenvolveu este conceito de ruptura com o castelet tradicional em Manipulação. Isto implicou um novo modo dos atores trabalharem seus corpos em relação ao espaço. Mais tarde, começou a desenvolver o conceito de 'corpo-castelet'. Para a formação do corpo do bonequeiro, o que isso muda em relação ao trabalho proposto por Gervais em sua gramática?

Gervais não leva em conta o engajamento físico do manipulador, para mim, na medida em que havia uma evolução da minha concepção artística, eu cheguei a conceber, a pensar, a crer que todo o movimento do boneco é uma transmissão de um impulso físico do ator. Para que o boneco seja significativo, temos necessidade de certo número de movimentos. Existem dois tipos de movimentos, existe os movimentos pantomímicos, quero dizer em que o boneco tem movimentos a fazer seja para se deslocar, seja para reagir, etc, mas sem texto, movimentos que são vizinhos da pantomímica, e também movimentos do qual eu chamo frases do texto, para que o boneco dê a impressão de pronunciar o texto, eu pouco a pouco desenvolvi, o que eu chamo de frase do texto, pelo movimento. Isto veio do fato de que para mim eu trabalho sempre a partir de textos, os pontos de partida das minhas criações, são os textos, então um texto é dividido em várias sequências, uma palavra, duas palavras, três palavras, uma frase, duas frases e para cada sequência o boneco encontrou um movimento ou dois, ou três, um ou vários movimentos, mas o menos possível, o mais economicamente possível, o mais esquematicamente possível, e a duração dos movimentos deve ser exatamente sincronizada com a duração do texto para qual eles foram inventados. É muito importante,

não é necessário que o movimento comece antes do texto, e não é preciso que ele continue após o texto e se passamos de um movimento fraseado do texto a um movimento pantomímico é necessário uma breve parada da imagem, quer dizer uma ruptura entre os dois movimentos para que não exista confusão entre o dois. Então, para mim, a preparação física de um ator se torna muito importante e eu desenvolvi, em particular com pessoas vindas da dança, uma técnica de aquecimento físico, um condicionamento físico, baseado sobre técnicas do dançarino para a maior parte.

Pergunta: São técnicas especiais?

Várias técnicas, mas em particular para os movimentos do bonequeiro, quer dizer, técnicas de movimento de ombros, de musculação, de flexibilidade, da descontração e também de movimentos mais gerais de equilíbrio, de ponto fixo, portanto todos os meus cursos de formação começam por três quartos de hora com movimentos físicos, de aquecimento do corpo, e é somente após que parto para os exercícios de manipulação, de gramática da manipulação, e na terceira fase, os exercícios. A técnica é boa, mas tem sentido somente para o serviço da interpretação então em seguida passamos da aplicação dos exercícios para a aplicação da interpretação. E então no que se refere ao *corpo-castelet* desde que viemos para a manipulação à vista, por que viemos para a manipulação vista? Que virou uma moda um pouco, nem sempre muito assumida, é por que a partir dos anos 60, eu fui convidado a interpretar em casas de cultura, os centros dramáticos, e eu me dei conta, a primeira vez em que fui confrontado a esta prestação, foi na casa de cultura de Caen, tinha 14 metros de abertura de palco, 20 metros de profundidade, 15 metros de altura, e meu pequeno *castelet* que era um grande *castelet* parecia uma miniatura e era em frente de uma salão semi-circular, onde tinha aproximadamente 50 espectadores que viam realmente o espetáculo que eu queria propor, os outros mergulhavam no interior do *castelet*, outros ângulos de vista impossíveis, etc. Eu disse a mim mesmo precisaria reorganizar a utilização destes grandes espaços se quiséssemos continuar, para nós era muito interessante por que trabalhar nestes grandes espaços, nos permitia abordar a utilização de todas as técnicas do espetáculo e em particular os problemas de iluminação, os

problemas de sonorização. Eu comecei por desmontar os *castelets*, eles podiam se separar em dois, três, quatro partes, ocupando espaços diferentes e em seguida viemos com a manipulação à vista. Então, na manipulação à vista, existem várias problemáticas: existe o problema do fato de que o boneco e o ator são parceiros, eles podem dialogar em uma mesma cena. Por exemplo, se eu pego esta cena clássica da primeira cena do *Misanthrope*, entre *Philinte* e o *Misanthrope*, é possível interpretar o *Misanthrope* como boneco e *Philinte* sendo o outro personagem. Então, existe uma relação de diálogo a encenar entre o boneco e o manipulador e assim quando eu montei a balada do *Monsieur Punch* que Antoine Vitez tinha encenado existia outras relações de paralelismo onde o boneco age exatamente em paralelo com o manipulador, tinha situações de distanciamento onde o boneco fazia uma coisa e o manipulador fazia outra, tinha situações de dominação, onde o boneco dominava o ator ou o ator dominava o boneco, e então tudo isso implicava em problemáticas de encenação diferentes. E depois quando eu comecei a ensinar na Escola Superior de Marionetes de Charleville-Mézière, tinha um problema para mim, quer dizer, que na manipulação à vista, me parece que às vezes o ator comia de fato a marionete, sendo dominante e anulando a marionete que se tornaria não mais que um acessório. Então eu me coloquei neste problema, como resolver este problema e apagar o ator realmente? E o primeiro ano em 87 entre meus alunos tinha um jovem que era Nicolas Gussef que tinha feito mímica, Lecoq, etc. e que tinha uma disponibilidade física notável, e como deveríamos fornecer trabalhos ao final do atelier, eu pedi aos meus alunos de imaginar uma cena em que o ator se apagaria criando com o seu corpo um objeto cenográfico, um lugar cenográfico, que o apagará como ator e o lugar cenográfico no interior do qual ele manipularia seu boneco à vista, o boneco de luva coloca problemas de manutenção do boneco que são muito difíceis e é o boneco que realmente impõem ao corpo-castelet uma cenografia do corpo do ator e o movimento necessário para que ele fique crível. E então, Nicolas Gussef montou a famosa cena do *Avarento* de Molière, a cena da *Cassette*, transformando seu corpo em cenografia. E isso foi formidável, aliás, se quiser vê-lo aqui, existe em vídeo. Foi em 87 sim, 87, 88. E a partir daí eu continuei a trabalhar com meus alunos, em meus ateliers pessoais, eu continuei a trabalhar muito

esta fórmula do corpo-castelet e isso dá resultados de uma teatralidade absolutamente extraordinária. E isso permite contracenar com o boneco como instrumento de escritura teatral de uma maneira realmente notável. Esta é basicamente minha caminhada, então eu fui, eu sou ainda reputado como um velho que fixou no boneco com luva, o que não é totalmente verdadeiro, como se fazem as reputações. Mas o que pouco a pouco me ensinou o boneco com luva, é que como ele é conectada ao corpo do manipulador, ela é evidentemente, ligado diretamente a uma reação do corpo do manipulador e assim, é muito mais fácil para o ator compreender este fenômeno da projeção do personagem dentro do(na) personagem que este é exterior já que objetivamente o boneco é exterior ao corpo do manipulador e que existe uma ligação direta entre a impulsão física do manipulador e os movimentos da marionete.

Pergunta: Última questão: O senhor desenvolveu diferentes conceitos sobre a marionete. o distanciamento é um recurso utilizado pelo bonequeiro. Como trabalhar este distanciamento numa formação?

É ao mesmo tempo muito simples e muito complicado... Muito simples na medida em que o boneco é uma convenção absoluta, quero dizer que ela não é nem um pouco realista, ela não tem pernas, ela tem braços rígidos, enfim na técnica que eu emprego, ela está susceptível de realizar 5 ou 6 movimentos e é a afirmação da gama destes diferentes movimentos que faz a força expressiva. Então o distanciamento, ele existe, no sentido quase brechtiano do termo, quero dizer não fazemos de conta certa realidade, impomos uma convenção, dizemos pronto! Brincamos de interpretar, estamos dentro do sistema onde brincamos de interpretar. E afirmamos claramente, em particular com a manipulação a vista que existe um boneco como um objeto de escrita teatral e que impomos ao espectador sem dissimular os segredos de Polichinelo, mostrando absolutamente como acontece e então a distância esta é fatalmente afirmada desta maneira. E se pensamos no distanciamento no *castelet*, é finalmente a mesma problemática, o público não é enganado, ele sabe bem que existe um ator escondido, que anima o boneco, ele sabe bem que existe um fenômeno de dissolução entre a marionete e o ator e então este distanciamento me parece ser

um dos fenômenos quase natural do boneco na medida em que ele é justamente susceptível de afirmar um mundo completamente irrealista e mesmo surrealista. Por exemplo, dentro do *castelet*, eu observei a linha do horizonte que se encontra situada fora do olhar do público, então ela cria um espaço que não é nem um pouco um espaço euclidiano, que é um espaço surreal e percebemos isso quando os espectadores passam atrás do *castelet* para ver como funciona com os bonecos, etc. E temos sempre a afirmação deste público que vem ver, da sua surpresa da escala (tamanho) dos bonecos, ele descobre que os bonecos que ele viu em cena são sempre muito menores ou muito maiores das que ele imaginava. Isso quer dizer que os espaços, as escalas, que são impostas pelo *castelet* afirmam esta diferença. É muito interessante, isso permite, em particular com o boneco de luvas, atrás do *castelet*, a utilização de códigos irrealistas formidáveis de desaparecimentos, de aparecimentos, de burlesco, etc. toda essa gama de manipulação que são contrárias ao realismo. Então para o intérprete, frequentemente, atrás do *castelet*, o intérprete é levado a manipular dois personagens de uma só vez, ele tem necessidade de uma distância. Ele tem dois personagens, ele passa de um para o outro, ele muda de voz, um ele manipula de uma maneira e o outro de outra, ele continua mantendo a cena e interpretando enquanto que, de outro lado, ele está ocupado em preparar os acessórios, ou a vestir outro boneco, etc. Ele é completamente, sempre em uma situação onde ele faz uma coisa e depois outra, e então ele tem uma distância em relação à realidade que ele afirma de um lado, e em relação à realidade que ele vive. Isso me parece ser uma maneira de conceber a distância, dentro do domínio da interpretação para bonecos. Eu não sei se estou sendo claro, mas bom.... Eu me pergunto, eu digo para mim mesmo, se eu fosse marionetista com fios, por exemplo, ou com bastão, eu pratico muito pouco a marionete com fio, eu acho que para a interpretação de um texto, a marionete com fio é muito lenta nas reações, ela não tem uma reação direta... por outro lado a com trilha, é bastante próxima dentro da implicação física do manipulador de uma marionete com luva. Mas eu fiz vir, em meus ateliers de formação, eu trouxe artistas de todas as disciplinas, para que os alunos estejam abertos sobre todas as técnicas e não somente sobre.... E eu me dei conta que o marionetista com fio, de uma maneira

bem diferente, mas induz completamente seu corpo também. Fisicamente as impulsões de seu corpo se encontram no personagem. Então eu creio que existem fundamentos da manipulação, eu creio também que isso funciona se passamos do teatro de mesa ou ao teatro de objetos, existe sempre esta implicação da relação física. Então eu utilizo a luva de Lyon, mas existem 10 luvas diferentes, existe a luva alemã, russa, espanhola, chinesa, do Pulccinella napolitano que implica em manipulações diferentes, mas todas me parecem levar em consideração a impulsão física do manipulador. Por exemplo, se você pegar um pianista, é igual, o pianista.... eu tenho um filho pianista e também eu tenho um genro que era pianista, eu pude estudar um pouco a questão, existe sempre um engajamento do corpo à partir da impulsão do chão, do envolvimento de todas as musculaturas, de todas as articulações, para chegar ao som, à batida final que é o som.... Não é muito diferente da ... exceto que as mãos do pianista não são o espetáculo enquanto que a mão do bonequeiro pode ser o personagem, o espetáculo. Mas, eu acho que a arte do boneco é uma arte de síntese entre as diferentes artes do espetáculo e eu acho que é uma arte totalmente formidável, na qual eu tive acesso totalmente por acidente, eu fazia estudos de filosofia e eu não estava muito focado ... eu ignorava tudo sobre o boneco e então eu tive a ocasião através de um dos meus amigos atores de ser apresentado para Gaston Baty que é um dos grandes mestres do teatro e que acabava de montar paralelamente ao seu teatro de atores um teatro de bonecos para adultos, era de origem lyonesa, então ele conhecia bem o boneco e para mim Gaston Baty era uma espécie de mito, enfim, já tinha escutado falar dele através do meu pai que tinha visto suas encenações na Comédia Francesa, eu mesmo já tinha visto suas encenações no seu teatro, de Lorenzaccio no seu teatro na rua da Gaité, e então, tornar-se um assistente de um monstro do teatro era para um jovem homem de 24 anos, era uma espécie de sonho magnífico.

Minha primeira folha de pagamento de bonequeiro profissional é de 1º de fevereiro de 1948. Então isso vai fazer 63 anos em 1º de fevereiro de 2011. E eu atuo ainda, eu dou ainda cursos, eu vou fazer 87 anos. A profissão conserva, e nosso decano Yves Joli, que era um dos grandes criadores, graças ao qual nossa geração evolui artisticamente festejou seus 102 anos no mês de outubro (2010), mas ele não manipula mais.

É, preciso também refletir, muitos dos meus colegas que são totalmente opostos aos meus pontos de vista, não é uma palavra do evangelho, é ...

Pergunta: O que me interessa são os pontos de conciliação...

Na minha opinião, existem bases que são comuns, que cada um encontra a sua maneira, cada um tem a impressão que ele descobre a arte, mas é também por que o fenômeno das técnicas de manipulação é susceptível de uma multiplicidade de domínios de improvisação, um pouco como na música barroca onde existia cadências, existia uma partitura e depois à partir daquele momento o pianista, ou o cravista, tinha a possibilidade de improvisação, e a manipulação de bonecos permite uma constante improvisação, então que podem ser extremamente diferente, variadas, e eu fiz um espetáculo em que eu o interpretei 800 vezes, “O menino elefante”, eu tinha feito uma adaptação de Rudyard Kipling, nada relacionada com bonecos de luva aliás, e eu usei três equipes de manipuladores, éramos três manipuladores no espetáculo, e sobre as 800 representações, eu , eu interpretei todas, mas tinha dois manipuladores que trocávamos à cada três reprises, eles já estavam cansados do menino elefante, mas eu, eu nunca estava entediado por que ... era um espetáculo completamente estático, ele durava 58 minutos, e durante as 800 vezes ele durava 58 minutos, nem um minuto à mais, nem um a menos, extremamente regrado, mas dentro destes 58 minutos, através dos diferentes personagens que eu animava, eu tinha possibilidades de variações que fizeram com que eu nunca me sentisse entediado deste espetáculo, a cada vez eu ... cada representação era uma espécie de reinvenção, e então dentro da minha experiência pedagógica de professor, existe um fenômeno que se impõe a mim mesmo, é que se eu formo atores na arte do boneco, isso acontece muito mais rápido se eu comesse do zero com pessoas que nunca tiveram nenhuma noção de interpretação. Eu mesmo tive casos onde atores, mas atores já confirmados, em 15 dias, não levando em conta o cansaço físico, eles tinham dominado toda a problemática do boneco como instrumento de interpretação. Neste momento, meu filho Eloi, que

retomou a direção do “théâtre aux mains nues” (Teatro das mãos nuas), então ele me sucedeu, ele dá curso no conservatório nacional de artes dramática em Paris, e ele me diz a mesma coisa, ele me diz, entre os textos de Volchek feitos aqui neste ano nos ateliers do meu teatro, trabalhamos Volchek, e ele trabalha os mesmos textos no conservatório e ele me diz que é sem comparação possível quanto aos resultados dos... os atores não têm nenhuma dificuldade em descobrir as possibilidades da escrita 'bonequeira' destes textos, que em nossos ateliers, existe algumas vezes pessoas que vêm e que não têm nenhuma formação, é muito mais lento e muito mais difícil. Então eu penso que uma das bases da profissão de bonequeiro são as bases da profissão de ator, se além de bonequeiro ele tem uma formação de dançarino, ou mesmo uma formação musical, de instrumentista, isso ajuda, isso ajuda muito. É por isso que eu penso que a profissão de bonequeiro é uma profissão de síntese de um conjunto de artes do espetáculo, isso pode ser uma paranoia da minha parte.

Muito obrigado.

DOMINIQUE HOUDART E JEANNE HEUCLIN

Pergunta: A arte dos bonecos tem mudado muito desde o início do século XX. E no nosso contexto contemporâneo, com as novas tecnologias, aparecem inusitadas propostas. Como formar o bonequeiro para estas novas tecnologias?

Dominique: Antes de formar para as novas tecnologias, é preciso formar para o boneco, pois a formação, na minha opinião, não existe ainda. Como nós fomos formados, como eu fui formado? Por cooptação, observando o *Bread and Puppet*, observando os bonequeiros japoneses de Bunraku, trabalhando com as companhias, inventando também, mas tentar estar em estado de procura.

Bom, quando eu comecei não tinha escola, a questão era simples, mergulhávamos no boneco e nos saíamos mais ou menos bem. Eu comecei com a máscara, quero dizer, eu comecei com Lecoq e eu aprendi porque eu ia por causa da máscara da comédia italiana, bom, eu me dei conta que era uma

boa abordagem do boneco, quer dizer que a máscara colada no rosto é como uma maquiagem da ópera de Pekin e em seguida nós a afastamos e isso se torna o boneco, é simplesmente uma projeção da figura em todos os sentidos do termo dentro do espaço. Bem, então a partir disso, é toda a questão do ator com a máscara que é colocada, e que se coloca na manipulação do boneco, mas com todas as técnicas de outros países como o Japão, ou tudo o que podemos ver em festivais, etc. que me ensinou um pouco o que poderia ser o boneco. Mas, a partir do momento que existe uma escola que se criou em Charleville, e que nos foi pedido a nós dois ser professores, no primeiro ano, no primeiro mês, nós nos perguntamos o que vamos ensinar? E quando eu pedi para a diretora Margareta Niculesku, eu lhe disse, nós não temos pedagogia, isso não existe, nós não aprendemos então nós não poderemos transmitir, nós transmitiremos nossa experiência e isso é tudo. Então o que mais transmitir? Bom, é preciso reunir todos aqueles que têm uma experiência e inventar uma gramática do boneco. Quero dizer, os fundamentos. Mas não fazê-los unicamente com nossos amigos professores em Charleville, mas com UNIMA, com todos os bonequeiros do mundo inteiro, tentar tirar da manipulação da marionete em geral, uma substância que seria as regras elementares do boneco. Isso não foi feito, quero dizer que a escola de Charleville se tornou uma escola onde pegamos um criador, ele ensina um mês, e pronto, passamos para o seguinte, para mim é um absurdo, não tem nenhum acompanhamento, nenhuma reflexão pedagógica, então, a pedagogia do boneco está para ser inventada, no mundo, para todos os bonecos mundiais.

Então, cada tradição pode ensinar aos seus alunos, por exemplo, no Japão, você pode seguir o curso de Bunraku, você aprenderia bem a manipular um boneco Bunraku, mas você não poderia ensinar o boneco em geral. Então, se pudéssemos extrair de todas as grandes tradições, os pontos essenciais e convergentes, quero dizer fazer um tecido do que poderia ser a formação, neste momento então, isso se tornaria interessante, e então para responder a sua questão, a partir deste momento, quando teríamos encontrado os fundamentos, poderíamos aplicá-los dentro das novas tecnologias, porque uma tecnologia, bom, é um botão, mas um olhar, uma suspensão, uma relação com o público ou uma maneira de movimentar, etc. tudo isso faz

parte dos fundamentos e que seja uma nova tecnologia ou não, é de fato igual, no meu entender.

Jeanne: As novas tecnologias só sabem fazer e empregar o que nós lhes damos, o que nós lhes programamos, antes disso, é preciso antes disso ter afinado o próprio instrumento, ou melhor, para comunicar alguma coisa à essas máquinas que são as novas tecnologias. Quanto ao trabalho vocal, ele pode evoluir se pensamos as novas tecnologias, com as vozes sintetizadas, com coisas como estas é preciso pensar nisso, eu o que me interessa é o trabalho vocal em resposta a minha demanda do objeto manipulado, mas eu penso que é tanto quanto válido, como dizia Dominique, nestas novas tecnologias como no teatro tradicional, e com poucos meios.

Dominique falara do que esta manipulação e direção da cena e a escolha das técnicas bonequeiras em relação à um texto que ele tem vontade de defender ou de servir, eu, eu falarei do trabalho vocal.

Então, é preciso que o bonequeiro que manipula e que dá a voz, que ele dê a voz manipulando ou que ele esteja à distância e que ele dê a voz ao objeto manipulado, é preciso primeiramente que ele seja ator, cantor, quer dizer, que ele seja ator e mais uma gama vocal que ele deve poder colocar ao serviço do objeto porque o objeto tem sempre uma dinâmica, uma proposição sobre a manipulação que é um desejo da sonoridade, talvez um desejo de várias sonoridades, mas bom de qualquer forma uma resposta ao chamado de um objeto, não é a voz que comanda a dinâmica da manipulação, é o gesto que criou o som. No início era o verbo, não a palavra, é a ação que dá a palavra, o som. Então é preciso que o bonequeiro tenha um corpo vocal, sonoro, pronto, como aquele de um cantor, de um ator, de um esportista porque também existe isso, o engajamento físico que é tão importante que ele pode colocar o corpo em restrições que são vocalmente difíceis de assumir então tudo isso, quer dizer, é preciso ser ator, mais, mais, mais... exatamente como o manipulador, ora nos encontramos numa contradição, na maior parte do tempo, eu frequentemente verifiquei, quando temos vontade, quando temos uma vontade bonequeira, é muito frequentemente porque queremos nos colocar atrás de um objeto, não é que não temos vontade de colocarmos nossa pessoa na frente, é uma tentativa interessante

porque ela é humilde mas ela está em completa contradição com o trabalho vocal do solista, imenso com toda uma gama sonora, que deve ter o vociferador, aquele que dá a voz para o boneco. Então, bom, não existe como formação, era preciso que trabalhássemos com as escolas de atores, mas também com os cantores, os dançarinos. Então, isso não existe, eu não penso que isso poderia existir em um estabelecimento, isso não pode existir, quando coletamos como uma abelha, quando queremos ser bonequeiro, é preciso ir coletar pra todo lado, onde sentimos que podemos aspirar alguma coisa, é preciso ir e o pegar, mas daí a querer a ambição imensa de criar uma escola onde poderíamos aprender tudo isso, eu creio que é impossível, e eu creio que é a força do boneco, de não querer ser ensinado em um estabelecimento. É o poder de ir lá, porque a técnica vocal de um bonequeiro evolui, ele pode ter uma bagagem no início, se ele é ator e se ele trabalhou bem sua sonoridade vocal. Ele pode ter um desejo diferente por um espetáculo pelo qual ele é solicitado e onde tem a fazer, por exemplo, as marionetes gigantes, imensas, monstruosas ou então aqui onde ele desenvolveu um corpo vocal imenso também, em acordo com a proposição, ele pode ir trabalhar em outro lugar, com outras pessoas, ele pode muito bem, ele pode ir trabalhar com músicos que fazem instrumentos de sopro, porque na voz, eu considero que existe todas as sonoridades materiais visto que são materiais aos quais nós devemos responder, existem tecidos, existem coisas moventes, leves, fluidas, mas tem também coisas que são duras, que são carcaças sonoras, é preciso responder a tudo isso, então é preciso também ter consigo a noção do que é ser de cobre, de ouro, tudo isso devemos trabalhar, é preciso ser uma orquestra quando queremos ser..., quando damos a voz para um objeto, é preciso poder ser uma orquestra. Então, é preciso ter tudo isso, é preciso aprender tudo, então não podemos tudo aprender de uma vez, mas à medida das necessidades e depois também de evolução da voz, porque o corpo vocal evolui, seguindo a idade, então é preciso estocar tudo isso, e após em seguida escolhemos porque não podemos fazer tudo sempre, uma vez que nós colhemos o pólen, como uma abelha, é preciso escolher, faremos um mel de acácia..., eu, eu escolhi não manipular e de dar a voz sem manipular porque eu tenho a impressão de que quando eu manipulo que eu dou a voz, porque é um circuito bem curto, somos frequentemente

muito próximos, eu tenho a impressão que eu forço o objeto a responder ao meu próprio corpo e que eu não estou na condição de responder, eu te digo bem, neste momento porque eu estou a uma certa distância de ti, se eu estivesse mais próxima de ti eu seria perturbada corporalmente por qualquer coisa que faria que eu não poderia te responder, eu teria um sentimento de imposição, ora não é isso dar a voz a uma marionete, é ao contrário, ser o eco de alguma coisa, que vamos manipular e que está colocada emcomo dizer? É preciso que o manipulador lhe dê esta ânsia que é uma espécie de dança, que é alguma coisa como um desejo de voz, mas a voz deve vir somente o mais tarde possível, não é a voz que impõe ainda alguma coisa, é o objeto que está em desejo de um som, é isso que me interessa. Cada um a certa idade acaba por ter uma síntese de tudo um pouco do que ele já fez, o que ele já viu, e faz uma escolha. É isso que é interessante... É difícil de escolher quando começamos, é por isso que tem uma escola, é bom porque podemos apalpar um pouco de tudo e depois é preciso ir para fora para ver isso ou aquilo que me interessa, eu já vi isso, eu rocei isso então tenho vontade de ir fundo nisso em outro lugar, e depois existe uma maturidade que vem com isso. O que eu penso, que esta nova tecnologia, ela não imprime e não diz o que eu coloco dentro. É preciso que eu tenha alguma coisa a colocar no início dentro da máquina.

Pergunta: Quais as diferenças da formação do ator dentro de uma escola e numa companhia?

Dominique: Não tendo passado por uma escola, é bem evidente que nossa formação é interna na companhia, que nossa formação ela é a cada novo espetáculo, um espetáculo igual a uma formação, quer dizer que quando abordamos um espetáculo tentamos inventar a técnica que vai nos corresponder, de inventá-la ou de pegá-la, não inventamos nunca nada, nós pegamos, mas nós a pegamos e a adaptamos à nossa necessidade, mas para nós o essencial é primeiro o sentido e o texto, qual é a melhor maneira de se servir de um texto, qual é a melhor maneira de se servir de um sentido do qual este texto é portador? E em seguida tudo se segue, quer dizer a escolha do material, muito importante, e em seguida a escolha da técnica que vamos utilizar e que está mais dentro da conexão do

triângulo, quer dizer: o espectador, o narrador e o manipulador. O boneco é o centro, então ela vai estar sobre uma mesa, ela vai estar em elevação, ela vai estar no solo? Ele vai ser grande, ele vai ser pequeno? Todas estas questões se colocam a partir do texto e eu, o que irrita no boneco habitualmente, o que suporta mal, são pessoas que fabricam bonecos, fabricamos o objeto e em seguida o fazemos atuar! Fazemos-lhe atuar o quê? Por que ela está lá? Bem, fabricamos uma criança, é preciso empurrá-lo para a vida, mas um boneco não é uma criança, um boneco é um objeto que foi concebido com um objetivo preciso, ele deve dar um sentido para as coisas. Então, se esquecemos disso no princípio, é frequente, muito frequente, esquecer-se disso no princípio, habitualmente as pessoas utilizam a técnica que eles conhecem, a que serve isso? São como os bonecos de Salzburgo que é a coisa mais ignóbil deste mundo! Rodamos o disco e fazemos um boneco realista, imitação, é um absurdo, sem nenhum sentido, Mozart teria um colapso de ver isso ou talvez, se divertido, digamos que seria divertido, mas eu, eu desmaio por ele por que eu acho que quando abordamos a flauta encantada, existe primeiro um sentido, um sentido profundo, que é um sentido metafísico, que é um sentido filosófico, que é um sentido maçônico e que não podemos dar com marionetes de fio que são bonecos antropomorfos ao máximo. Então por que não fazer apelo a um cantor? Então a cada vez fazemos esta pergunta: não são os atores, por quê? Por que o boneco? Será que ele é mais importante que o ator? E se o boneco não é mais importante, eles não são necessários. É um erro. Então é preciso ser bastante severo com os bonecos, é preciso ser severo consigo mesmo, com o seu pensamento, com a sua reflexão e quando abordamos um espetáculo, reaprendemos tudo. Quero dizer, pegamos o fio que sai do texto e o esticamos até o momento em que compreendemos tudo, mas é preciso realmente o esticar, quero dizer, é o que chamamos de análise dramatúrgica que é sempre um pouco esquecida nos espetáculos de bonecos, que não conseguimos perceber. Então, assim é um pouco como nós fizemos nossa educação, quero dizer, um dia nós nos dizemos olha queremos montar (tu verás no meu livro) tínhamos vontade de montar o Marivaux, bem, muito bem, atuar por atores é excelente, é encantador, ora, a leitura de Marivaux é horrível, são relações muito violentas entre os personagens então nós procuramos em nosso museu

imaginário qual era o meio e o meio foi de se dirigir a mesma época a qual se deu a violência das relações humanas, é Goya. Goya no século XVIII, ao mesmo tempo em que Marivaux, e de utilizar os desenhos de Goya para fazer os bonecos. E nós os extraímos nós mesmos, nós utilizamos bonecos um pouco no estilo Bunraku. É assim que nós chegamos nestes bonecos.

Também, a reflexão sobre o Don Juan de Molière, não importa qual Don Juan, a primeira reflexão é quem é Don Juan? Don Juan é um libertino, libertário. E ele é livre e ele não quer jogar o jogo da sociedade. Então, puxamos o fio: Jogo de sociedade, eu digo jogo de sociedade, então faremos um jogo de sociedade, faremos uns quadrados e faremos um jogo de xadrez, e todos os personagens serão peões sobre o jogo de xadrez, exceto Don Juan, pois ele recusa o jogo. Assim então ele vai mover em outro lugar. Isso é antes de tudo a dramaturgia. Então em seguida a técnica nós a inventamos com o escultor que fabricou o boneco juntamente com a gente, aliás. Mas a técnica é de fato secundária e se nós aprendemos somente a técnica, nós estaremos perdidos, se nós não aprendemos a refletir por que a técnica está aí e se nós não reinventamos a técnica a cada vez. Assim é como avançamos e como eu gostaria muito que em uma escola pudéssemos avançar, quero dizer, primeiramente a dramaturgia, segundo os fundamentos, dos quais eu falarei daqui a pouco.

Habitualmente os artistas plásticos que trabalham conosco se contentam em fabricar. Temos um diálogo que resulta com a fabricação dos bonecos porque nós nos demos conta que se fabricássemos nós mesmos os bonecos, isso seria pobre, isso seria tecnicamente inacabado, e depois existe também a questão da relação com o tempo, quero dizer, não podemos ao mesmo tempo atuar, gravar e fabricar. Por que nós estivemos em uma época, faz alguns anos, quando nós produzimos muito, gravávamos enormemente, muito no estrangeiro, e nós não tínhamos tempo para fazer o atelier, de fabricar, porque toma muito tempo em fabricar. Então nós fizemos uma escolha, nós nos dizemos nós não somos bons construtores, faremos apelo aos bons construtores, e foi assim que Alain Roussel e Marcel Vialate e outros. Para nós não significa uma falta ainda que, uma vez, nós participamos na fabricação, sob a direção de um artista plástico. Foi muito apaixonante, mas foi um luxo, é um verdadeiro luxo fabricar, a

bem dizer. Para a economia de uma companhia, é muito difícil, pelo menos para a economia de uma companhia como a nossa que naquela época era subvencionada, instalada em uma cidade no leste da França, em Epinal, e que tinha uma espécie de missão de serviço público, quero dizer fazíamos bastante ateliers, encontros, fazíamos cafés filosóficos, cafés literários, ... Tínhamos uma intensa atividade, então a fabricação não era nosso propósito. Mas eu não digo que aquilo me faz falta, ao contrário, eu, eu não sou muito talentoso para isso, isso me incomodava um pouco, então ... tudo bem!

Jeanne: Eu lamento a época, não podemos mais, tecnicamente, praticamente, não podemos construir e gravar e atuar, isso se tornou muito difícil, mas eu lamento a época onde, não éramos os mestres de obra, mas trabalhávamos como ajudantes e a obra se construindo sob a direção do artista plástico. Por que seguir a matéria à medida que, é muito importante no tocar, no contato, mas podemos fazê-lo uma vez que o boneco está fabricado por outro podemos também se apropriar, eu não penso unicamente na manipulação, mas eu penso no trabalho vocal que deve ser tirado desse fazer, dessa fabricação. Ele deve também passar por esta fase lá no pensamento. Então eu lamento um pouco, mas uma vez que os bonecos são feitos, podemos também incorporá-las, se apropriar deles para tentar encontrar a justa sonoridade que lhes convém, mas eu lamento um pouco. Eu lamento aquela época em que existia um choque entre os criadores, quero dizer que... Dominique tem um projeto, por exemplo, neste momento, de uma pequena ópera, ele deseja trabalhar com um artista plástico e ele vai lhe dar as incumbências, como fazemos habitualmente e haverá uma surpresa quando a coisa ficar pronta, mas são mesmo assim personagens que conhecem bem o teatro, notadamente esta personagem a qual eu penso, mas teve uma época na qual trabalhávamos com criadores, artistas plásticos que não queriam saber se seria manipulável, Dominique explicava o que ele queria como aspecto, mas mesmo assim, em última análise, eles nos davam um objeto desse jeito, ou desse outro jeito, nos quais haviam restrições que tínhamos pedido, mas mesmo assim havia um choque! “Como vamos fazer, mas como vamos fazer?” e isso “Como vamos fazer, não vamos conseguir!” isso faz a força do espetáculo. Por exemplo, “O Rei

está morrendo“ tivemos bonecos construídos que eram tão pesadas a manipular que foi quase impossível, a incapacidade que tínhamos para arrastá-las, para levantá-las que fez a vida do espetáculo. Esta dificuldade deste ser que não consegue morrer, a se desfazer da sua carcaça, a transportar sua vida, que não podia mais, os bonecos caíram das nossas mãos, isso fez a força do espetáculo, começou como uma briga, como uma batalha, como uma guerra entre os artistas plásticos que tinham feito o que Dominique tinha lhes pedido mas havia coisas que nos escaparam completamente e eu não reencontrei mais situações como estas aí, faz um bom momento.

Pergunta: O senhor falou de máscaras que se destacam...

Dominique: Sim, é uma explicação para mim do que é o boneco, sim.

Pergunta: A arte do bonequeiro é a arte da dissociação?

Dissociação, não, afastamento sim. Brecht disse muito bem o que era mas sem o saber.... ele falou do efeito V, quero dizer *Verfremdungseffekt*, quero dizer o afastamento, é o distanciamento do ator em relação ao personagem. O ator alemão parece que consegue distanciar, quero dizer a fazer atuar um personagem diante dele mesmo, o Francês é incapaz disso, então o boneco projetado para frente é o distanciamento evidente. Distanciamento é uma palavra que pode convir mais com a verdadeira tradução de *Verfremdungseffekt*, é o afastamento, se colocar à distância...

Jeanne: Isso não é incompatível com a dissociação.

Dominique: Mas dissociação não quer dizer que não exista coordenação.

Jeanne: Somos capazes, ao contrário, não é preciso existir coordenação. Não é preciso que tenha coordenação sempre entre a dinâmica do objeto e a dinâmica vocal, por exemplo, é o que quer dizer Recoing quando ele fala disso, ele quer dizer que podemos ter uma imensa velocidade na mão

manipulando, mas continuar sobre o plano vocal.... eu não sei do que ele fala, é isso a dissociação entre o quê e o quem?

Dominique: Para mim não existe dissociação, existe simplesmente afastamento, existe a projeção no espaço, existe ... é isso, projetamos, meu personagem ele está lá e eu continuo a jogar com ele a dominá-lo. Então dizemos tudo que queríamos, mas o importante é que existe um domínio, saber o que fazer, compreender o que fazemos, dar um sentido, o domínio da máscara, bem a máscara a dominamos com a cabeça e depois com todo o corpo que joga ao redor, que dá um sentido a partir do momento onde a seguramos (esticando o braço para cima), não há mais do que o trabalho da mão. Mas tem também o interior do manipulador e se existe muita distância entre a intenção dos dois, isso não funcionará, então é essencial que exista um sentimento forte do manipulador que se traduz no boneco, no objeto, na figura, no objeto manipulado.

Jeanne: Repensando nesta frase de Recoing, da dissociação, eu creio que ela é válida para a técnica dele, esta técnica da ponta da mão, no qual o corpo do manipulador pode ser forte, estável e ter uma grande velocidade, o mesmo que o instrumentista pode ter uma imensa dissociação entre sua interpretação manual e seu próprio corpo, quando somos virtuosos violonistas ou pianista, não podemos investir o corpo na gesticulação que é esta da mão, é preciso ter um domínio, uma dissociação, é sem dúvida isso que ele quis dizer, mas eu não penso que seja válido para todas as técnicas de manipulação bonequeiras, é válido para a dele, por que falamos um bocadinho de cada um daquilo que conhecemos melhor. É talvez para mim porque eu já achei a dissociação vocal entre o manipulador e o objeto manipulado está tão impossível que eu, eu saí e eu fui fazer isso mais longe, dar uma voz, eu creio, é possível.

Dominique: Mas quando manipulamos um Bunraku, como é o caso para nós, um Bunraku, ligado por fios, aqui ele não pode ter uma dissociação, existe, ao contrário, associação e existe uma projeção para frente, existe afastamento, é um duplo, é o teatro e o seu duplo, é o ator e o seu duplo, então eu não vejo dissociação, até mesmo eu a refugio um pouquinho, eu não estou completamente de acordo, mas, como disse Jeanne, esta

técnica aqui demanda talvez uma espécie de autonomia da mão, bem, de acordo, mas quando fazemos um trabalho mais de corpo a corpo, então aqui, especialmente não tem dissociação, mas, sobretudo uma completa osmose sim.

LUCILLE BODSON

Então, eu me apresento, pode ser, eu sou Lucile Bodson, diretora do Instituto Internacional da Marionete e da Escola Superior de Artes da Marionete, aqui na França em Charleville-Mézière. Charleville-Mézière é também a cidade do Festival Mundial do Teatro de Marionete, que vai comemorar o seu quinquagésimo aniversário em 2011 e o Instituto e a Escola são bastante ligados de fato ao festival na sua origem. O Instituto festeja os seus trinta anos em 2011, mas sem o festival mundial, o Instituto não existiria. Existe um sentido aqui em Charleville-Mézière que é o lugar onde a Marionete contemporânea evoluiu através dos diferentes festivais e depois este projeto, este lugar de formação e de pesquisa. Então, é importante entender que este lugar que hoje eu dirijo veio verdadeiramente deste fenômeno artístico da marionete, ele nasceu através deste fenômeno e eu penso que isso é um elemento muito importante porque um lugar de formação é um lugar que deve estar dentro da verdadeira vida, uma espécie de criadouro que é a criação e sem esta relação bastante próxima com a criação, existe uma coisa que não é justa, então isso é importante a dizer em uma apresentação.

Pergunta: Você é membro da comissão Unima?

Eu sou membro desta comissão e para mim, e para todos aqueles que fazem parte, que vem do mundo inteiro, temos realmente esta sorte com a Unima Internacional de ter pessoas de diferentes lugares do mundo que pensam sobre todas estas questões e que dividem suas reflexões e suas experiências também. Ouvindo falar de uma coisa que se faz aqui, refletimos sobre a própria prática, então é sempre interessante dividir. Então esta comissão ela é muito importante para mim, porque no mundo inteiro existe no boneco contemporâneo uma verdadeira

vontade, sede, desejo, de apossar, de criar formações. Eu creio que sentimos hoje em dia em todo canto do mundo esta ligação entre um lugar de formação e o teatro do futuro, o que vai chegar daqui a dez anos, vinte, trinta anos no território artístico do boneco e hoje todo mundo tem esta preocupação. Existem países que têm escolas, por exemplo, a leste na Polônia, existem várias escolas. Aqui na França tem uma que é aqui em Charleville no Instituto com a Escola Nacional Superior, existem estados de desenvolvimento bastante diferentes segundo os países, por exemplo, na Bélgica não existe escola, mas temos neste ano um aluno belga, nesta promoção temos um aluno que vem da Bélgica. Parece-me, entretanto, e para mim esta comissão ela é importante também porque podemos defender ideias e espaços que estão, às vezes em dificuldades em seus próprios países, porque eles não são compreendidos, em sua altura, em sua justa altura do desenvolvimento das artes do boneco e é verdade que aqui ou ali, o teatro dos atores bonequeiros não é, teve num momento dado uma formação, pessoas que estavam muito, muito mobilizadas e então esta ideia ela vai indo um pouquinho e privilegiamos o teatro de atores ou de outras formas, a dança mas o boneco finalmente desaparece, dizemos sim, é teatro de objetos e os atores manipulam objetos, vale verdadeiramente a pena ter uma formação específica para o ator bonequeiro? E eu, eu digo que sim, é muito importante que para o desenvolvimento da nossa arte, e de outras formas, a dança, o teatro de atores, o teatro de bonecos sejam muito fortes, bastante presente e aqui, empregamos em dizer sim, mas nós existimos, estamos aqui, e pensamos que é muito importante hoje em dia que o teatro de bonecos, de objetos, de imagens esteja aqui, seja presente. Então é verdade que a Comissão tem um papel importante. A última vez que nos reunimos, foi na Rússia, em São Petersburgo, e lá existe uma magnífica escola de bonecos dentro de uma escola de atores, vemos que é bastante sólida a formação, mas existem países que vemos que é difícil. Sabemos que na Espanha, hoje em dia, se tornou mais difícil se formar em bonecos, houve um momento uma época em que a formação tinha bastante importância e depois pouco a pouco outras formas que surgiram e tomaram o lugar, então esta comissão é realmente importante para defender ideias, práticas também, porque segundo o país não temos forçosamente a mesma

prática, mas podemos contribuir muito uns com os outros. Nesta Comissão existe por exemplo Marthe Adam que é de Quebec, e que ela na universidade, defende há bastante tempo dentro do plano de atores de teatro um caminho específico para as artes dos bonecos e, a 4 ou 5 anos, ela pode criar com a universidade uma seção em mestrado, o Master para o boneco, especialmente e durante dois anos os estudantes praticam somente o boneco ou os ensinamentos mas a serviço da representação para o boneco então isso é verdadeiramente formidável quando chegamos a concretizar as ideias.

Então, dentro desta comissão defendemos também bolsas, isto é muito importante de saber. Existem duas bolsas cada ano de 1000 Euros que são dadas para alunos ou aos alunos que acabaram de sair da escola e que querem, por exemplo, poder descobrir outra forma, em outro lugar, em outro país, então isso, é muito importante, o papel desta comissão é essencial.

Pergunta: Vosso percurso, sua formação?

Eu tenho um percurso muito particular porque eu não sou bonequeira, é um pouco curioso de me encontrar aqui à frente deste Instituto Internacional e da Escola. Entretanto, eu conheço bem o mundo do boneco porque anteriormente, antes de vir para aqui em Charleville eu dirigi um teatro em Paris, anteriormente antes de existir este teatro, eu dirigi um festival de teatro de bonecos, ainda outro festival de objetos, destinados às jovens companhias, aos jovens artistas, nas formas emergentes. Então, é verdade que eu conhecia bem o mundo do boneco, entretanto, eu não sou bonequeira e não sou tampouco professora, eu não faço formação. Então é um pouco curioso de me encontrar aqui, mas eu penso que desejaram que eu viesse pensaram que a reflexão que eu poderia trazer permitiria à Escola e ao Instituto em ter um brilho maior, neste meio de difusão, quer dizer nos teatros que programam o boneco, mesmo se eles fazem outra coisa, junto aos profissionais também de uma maneira mais larga, quer que eles sejam, claro, os bonequeiros, que conhecem a Escola e o Instituto, pode ser que além do domínio da dança, ou do domínio das artes plásticas que conheçam menos o Instituto. Então é verdade que este brilho e esta reflexão sobre

algo a dar a esta escola que seja um verdadeiro laço com a criação em andamento pode ser que eu tenha potencial para dar, em todo caso, foi o que pensaram quando me pediram para vir para cá, claro, na escola eu trabalho com um responsável pedagógico que reflete comigo sobre o desenvolvimento da escola, sobre as escolhas a fazer, e depois nós não estamos sozinhos já que nós temos um conselho pedagógico, que são outros intercessores, temos uma particularidade nesta escola, é que todos os intercessores e até o responsável pedagógico são artistas de fato, são artistas que têm sua própria companhia. Nós falamos da Claire Heggen há pouco ela tem sua própria companhia. Então, para nós é muito importante. Todas as escolas de arte francesas, são criadas desta forma, são os artistas que se tornam professores e devem continuar seu trabalho pessoal de artista, a pesquisar para eles e eu penso que aqui também existe uma verdadeira ligação: quando pesquisamos alguma coisa e que a ensinamos, nos alimentamos daquilo que passamos, transmissão aos alunos e pouco a pouco isso nos nutre também, a pesquisa e o trabalho que podemos conduzir na criação. Todos juntos, falamos muito e discutimos muito, trocamos muito sobre esta questão da dramaturgia, por exemplo, esta é uma questão que preocupa muito porque é indispensável que, sobre o palco, o aluno trabalhe realmente com a perspectiva de “o que quero dizer, como eu vou dizer e para quem eu vou dizer?”, eu não vou guardar isso para mim, eu vou falar para um público e isso é verdade que frequentemente surgem belas ideias, ideias visuais muito fortes, de construções, de cenografia, de bonecos, vemos as imagens e depois isso se engata e depois, no fundo, não existe o essencial, quer dizer, a história, o fio, mesmo se não existe história contada, falada ou escrita, não existe o essencial, o fio que permite seguir, de se dizer tem um começo, um desenvolvimento e um fim e isso é muito importante que damos aos alunos esta ideia de estar sempre muito preocupados com a forma que vai revestir os projetos deles. Então, tentamos desde o primeiro ano refletir com eles sobre isso. Sobre esta questão da dramaturgia, da questão dos autores, da escritura do boneco, claro nos interessa muito como em toda parte eu não creio que tenha uma escrita específica, entretanto o boneco faz no palco uma tradução específica, então é muito importante olhar as ligações do que é feito pelo ator bonequeiro, sua manipulação e também o texto

que é dito, é importante ir ver, ir explorar tudo isso e neste momento estamos em um período em que os alunos vão representar pequenos solos, e são solos que vão dar a eles uma posição de contadores, eles são atores, claro, no palco, mas eles são antes de tudo contadores e apresentadores. Então eles escrevem seus próprios textos e isto é um exercício difícil de construir seu próprio universo, sua linguagem, e nestes dias de hoje vemos o desfecho de quatro semanas de trabalho muito importante e é este trabalho começado desde um longo tempo no nível da escritura.

Então estas questões aqui e depois, você falou também, para nós, sobre um dos pontos o mais importante que foi o corpo e que realmente com a Claire Heggen desde muito, muito tempo aqui, ela está aqui desde o início da escola, existe uma verdadeira reflexão sobre o corpo do bonequeiro, o corpo do qual falamos, não é qualquer corpo, não é a dança, um trabalho com máscara, é um corpo bem diferente, é realmente aquele do bonequeiro que deve se apagar atrás do boneco, que deve tornar-se um pouco ausente e depois às vezes é preciso que ele esteja aqui, então existe uma certa toma de consciência da presença e da ausência do corpo, existe o jogo que permite o corpo, dentro do espaço, com o objeto, e o corpo ele mesmo sendo objeto, existe muitos elementos a explorar e então com a Claire Heggen, que tem a sua própria companhia, que trabalha sobre o corpo e o movimento, é verdade que existe uma reflexão e uma pedagogia verdadeiramente adaptada para o boneco, ao objeto, à imagem, com uma bela contribuição desta artista.

A construção, claro é forte também na formação, e depois o último ponto é a voz. É muito importante, claro que é muito importante para todos os atores, mas talvez para o bonequeiro seja ainda mais importante trabalhar sua voz e tomar consciência da sua voz. Porque ele tem a sua própria voz, mas frequentemente ele faz vozes para bonecos ou o objeto, e ele deve levar outra energia e um outro timbre de voz do qual é preciso que ele componha sua voz, isso também são elementos muito importantes.

Senão, sobre a pedagogia da escola e isso também Margareta Niculesku que criou a escola nos deu esta coisa, é verdade que temos um ponto de vista bem afirmado sobre a criatividade do aluno, então para nós o aluno é selecionado no momento das audições sobre esta parte de criatividade, então é

isso que nós iremos durante três anos tentar estender: A criatividade pessoal do aluno. Então existem os cursos regulares, que acabamos de falar, existem as reflexões, as pesquisas, mas existem também todos os estágios feitos com artistas que vêm com suas técnicas, seus universos. Isso pode ser tanto com teatro de objetos como teatro mais clássico do boneco com bastão, com luva e é importante porque esses artistas vêm dividir sua própria técnica, a luva, a sombra, o boneco carregada (*porté*), como é o caso do Kevin Glover que já veio aqui várias vezes. Tudo isso, são elementos muito importantes a frequentar e quando um aluno trabalha com o artista, este pega coisas emprestadas e às vezes é o contrário. Ele diz “tudo exceto o que esse artista me ensina porque eu não tenho vontade de fazer isso”. Então são algumas vezes um espelho, é importante que o aluno se coloque no rastro deste artista e descubra coisas pessoais para ele.

(após intervalo)

Então, estávamos falando de estágios com artistas então, Margareta Niculesku, já que falava dela, havia imaginado justamente que para os alunos era muito importante frequentar bastante universos diferentes, universos completamente opostos, pessoas que podem ser às vezes muito clássicas, outras muito inventivas, e para o aluno é realmente uma experiência e eu vejo a cada vez, sempre ao fim de um estágio uma restituição ao fim do estágio, quer dizer de pequenas buscas que são feitas pelos alunos e que são apresentadas e é extraordinário porque encontramos o universo do artista mas vemos também aquele do aluno que surge, que está presente então são, eu creio, todas essas experiências, quando interrogamos os antigos alunos, eles frequentemente dizem que, justamente, tudo isso foi formidável de ver e reencontrar todas essas pessoas. Não são sempre os mesmo segundo as promoções, não existe uma sistemática, não existem hábitos que são tomados, são verdadeiramente coisas nas quais refletimos com o conselho pedagógico que nos levam a convidar uma ou outra pessoa. Então isso é um lado muito apaixonante na escola que é ter sempre artistas presentes que vêm com todas as suas bagagens, todos os seus universos, e que dividem durante quinze dias com muita generosidade também, é realmente alguma coisa que é dada ao aluno, que é transmitida ao aluno e também, é preciso também falar que na saída da escola é também uma coisa que para mim é muito

importante ter uma verdadeira preocupação disso, nós temos o desejo de acompanhar o aluno na sua saída e de facilitar sua entrada na vida profissional então, reencontrar muitos artistas é também ter uma agenda de endereços pessoal e sabemos que quando vamos trabalhar sobre uma criação, quando vamos procurar um trabalho, são pessoas que podemos solicitar, poderemos lhes escrever e também dizer pronto, eu procuro um trabalho ou eu tenho um conselho a pedir e isso uma escola pode lhe dar. Quando nós estamos sozinhos no nosso canto, é mais difícil. E depois nós temos meios que nos são dados pela região, Champagne-Ardenne e que nos permitem ajudar os alunos quando eles saem. Existe um programa que se chama “Création Compagnonnage”, recebemos dossiês, nós os selecionamos e depois ajudamos cada ano quatro a cinco projetos, existem critérios, explicamos porque tal é escolhido e tal outro não, oferecemos uma bolsa de dois mil euros que permite a uma equipe a vir aqui em residência na cidade e que permite pagar um pouco durante esse momento de pesquisa. Existe outro programa que se chama “Recherche Expérimentation”, este pode ser um projeto mais ambicioso de produção. Aqui o Instituto não está sozinho, existe outra estrutura conosco, ou outras, e nos contratamos para uma produção antigos alunos que são selecionados pelo diretor, uma produção levada em turnê em teatros pelos antigos alunos que é muito importante, pois, evidentemente, encontramos diretores de teatros, o público, claro, mas eles encontram também compradores, difusores que dizem “Bom, sim, ok, eu o ano que vem os colocarei na minha programação” então tudo isso é verdadeiramente importante para nós em todo caso a escola estar realmente presente junto com alunos que saem dela. E quando eles saem nós propomos estágios, então é verdade que existem muitos alunos que uma vez fora da escola, já têm projetos, já estão contratados, mas existem outros que têm necessidade desse período intermediário de estágio e que se dão ainda dois, três quatro meses, eu vou trabalhar em uma equipe e lá com esta companhia nós assumimos uma parte desta remuneração, e de seus gastos, dividimos com a companhia, 50/50, e isto permite ajudá-los. Mas eu creio que hoje é importante porque uma escola, e é também um defeito é um pouco um mundo fechado, dizemos em francês um casulo, a verdadeira vida, é após, a verdadeira vida é fora da escola, é verdade que refletimos sobre essa maneira de

acompanhar e de dar todas as ferramentas aos alunos uma vez que eles se tornam profissionais para iniciar suas vidas profissionais com inteligência e, em geral, podemos dizer que nossos alunos uma vez que eles saem, fazemos uma enquete, e é verdade que eles trabalham muito e nós somos muitos felizes disto.

Pergunta: A senhora foi ao Brasil, 2005, para o festival Sesi Bonecos?

Sim, eu tive a sorte de ir ao Brasil. Não era um festival, era a abertura do museu Giramundo. Eu fui porque era o ano do Brasil na França depois e nós tínhamos o desejo de manifestar juntos com uma equipe que nos tinha contatado era o Giramundo. O Giramundo tinham uma relação muito afetiva através do seu criador Álvaro Apocalypse que agora é falecido, mas que veio aqui com sua companhia para o festival mundial, é verdade que ele tinha uma ligação particular com Charleville – Mézières. Então, a companhia nos tinha contatado dizendo “gostaríamos muito de ir para a França no próximo ano, pois será o ano do Brasil na França e pode ser que seria bom que vocês viessem ver o espetáculo e depois abriremos um museu com todos os bonecos realizados pela companhia”. Então eu disse, claro que eu vou, me interessa muito ver e ao mesmo tempo vou tentar encontrar os bonequeiros em São Paulo, e anteriormente em Belo Horizonte eu pude, graças as companhias, encontrar muitos bonequeiros, eu pude ver pessoas que trabalham para a televisão, para sequências realizadas pelas crianças na televisão. A cada vez que eu encontro com bonequeiros eu tenho necessidade de lhe dizer que existe o Instituto e a Escola, claro que se eles quiserem vir para a França para fazer uma formação, é preciso pensar nisso e também existem os estágios profissionais de verão que são muito importantes. Então, desde esta época temos regularmente jovens brasileiros, moças, rapazes que se apresentam na escola, têm pessoas que vêm para estágios, para formações e fazemos realmente tudo o que podemos para permitir isso, pois às vezes é muito difícil, tem a passagem, a viagem, é caro, então fazemos tudo que podemos para ajudar na estadia aqui, ter eventualmente uma bolsa de pesquisa. Então, é importante estar presente e é verdade que depois que estes laços foram feitos, realmente temos esta

presença muito regularmente. Eu gostaria talvez que um dia, nós pensamos, nós não pudemos ainda fazer, poderíamos pensar em formações que se fariam lá no Brasil, estágios profissionais que se fariam, com artistas franceses ou europeus, talvez uma manifestação a um momento preciso que seria possível, apresentando o trabalho de tal companhia ou de tal outra e que estas venham fazer estágios e que refletíssemos juntos sobre o que se poderia fazer. É importante, então, é verdade que a viagem custa caro, mas bom, talvez fazendo vir um artista e dando um estágio, seja mais fácil.

Pergunta: A senhora viu espetáculos no Brasil?

Então, eu vi espetáculos do Giramundo e eu vi espetáculos de uma companhia que trabalha, é uma companhia de teatro, cujo nome fugiu agora, e que faz realmente espetáculos formidáveis também. Do Giramundo nós acolhemos Cobra Norato que foi remontado e depois nós acolhemos igualmente, espero não estar cometendo um erro, já faz tempo, eu creio que ele tinha montado um Pinochio, então nós acolhemos este Pinochio. Em compensação eu não vi outras companhias, eu tinha visto da mesma forma num festival eu tinha visto uma companhia de São Paulo da qual eu perco o nome, que veio aqui em Charleville, *XPTO*, sim, é isso, e eu encontrei perto de Recife, Fernando Augusto, e eu vi igualmente coisas no seu museu e eu tive a sorte de estar em Olinda durante o Carnaval, então eu vi também coisas muito populares, os bonecos gigantes e depois aquele cavalo em que nós entrávamos dentro, e tinha um senhor que era bastante idoso e que encontrávamos pra todo o lado e era realmente extraordinário de ver... é o ambiente, claro.

Isso foi muito, muito bom. E então naquele momento tinha Fernando Augusto, com as pessoas do bairro de Olinda, tinha realizado grandes esculturas e tudo isso ocupava a Prefeitura de Olinda. Foi formidável. Eu gostaria muito de retornar ao Brasil para ver o trabalho de outras companhias, é sempre apaixonante.

CLAIRE HEGGEN

Claire: Então, digamos que dizer que a gente trabalhou com Etienne Decroux é verdade, trabalhamos quatro anos e meio com ele, todos os dias, mas não trabalhamos somente com ele. Eu fiz dança clássica e teatro e muitas outras coisas diferentes, kabuki, baratanatia, sapateado, jazz africano, tudo o que eu achei, tudo o que eu achei eu fiz. Eu paguei um estagio nos Estados Unidos por seis semanas, em Connecticut, eu trabalhei das 8 horas da manhã até as 10 horas da noite, então como você vê e, e eu fiz o professorado em educação física e esportiva, são estudos de 4 anos, um atelier em fisiologia, psicologia, sociologia, técnicas da análise do movimento, todas as matérias esportiva que deveríamos poder ensinar, quer dizer assim como atletismo como a ginástica, a ginástica de solo, como o esqui, tudo isso, natação, como o vôlei, o esporte coletivo, enfim ... portanto eu tenho uma grande formação que compreende técnicas somáticas, o que agora chamamos de técnicas leves, quero dizer como Fredrick Reia, como Alexander, Jacobson, etc. Então, eu tenho uma grande formação corporal, e antes de estar com Decroux eu trabalhei com uma senhora que se chama Pinoque, que é mímica, com uma outra senhora que se chama Pinoque e Mato, eu trabalhei com elas em uma dimensão que na época se chamava expressão corporal e elas tinham trabalhado com Etienne Decroux. Portanto após eu tive desejo de ir trabalhar com ele. Mas então eu tinha uma grande formação antes de ir trabalhar com Decroux, eu era professora e eu tive a sorte de poder ensinar imediatamente por que minha especialidade era a dança dentro desse contexto da educação física, eu ensinei a dança clássica e a moderna aos estudantes de educação física. Eu era delegada na Federação Francesa de Dança, para ensinar a dança no interior da França, então eu fiz dança clássica e moderna e eu tenho o trabalho do Dalcroze, e expressão corporal, então eu ensinei antes de começar a criar. Eis então em dupla com Liv, tornamos profissionais em 75 com Liv, porque não é nosso primeiro espetáculo que fizemos antes, mas nosso espetáculo sendo profissionais, é 75, é quando tivemos o primeiro prêmio do festival Fringe, de Edimburgo. Tudo bem, podes compreender? Eu falo suficientemente alto?

Eu penso que é importante dizer isso, porque tudo isso participa do ensinamento do boneco, do corpo com o boneco.

Não é somente Decroux, por que fazer somente Decroux, não retorna necessariamente ao teatro, ao espetacular, e para o boneco diretamente, isso pode dar uma gramática, mas isso não quer dizer que funcione.

Pergunta: Apesar de termos boas companhias com o Giramundo...

Claire: Eu fui ver o seu museu (Giramundo)

Pergunta: ...Não temos formação do corpo do bonequeiro. Isto é recente na França?

Claire: Faz 22 anos que eu ensino em Charleville.

Pergunta: Qual é sua visão sobre isto? Em relação à formação do corpo ...

Claire: Podemos dizer, existem várias entradas, existem várias maneiras, pontos de vista, eu, eu no começo, o pedido que eu tive de Margarete Niculesku, era de fazer um *training* para os bonequeiros, sentíamos que havia uma necessidade de fazer trabalhar o corpo, para tudo, mas não sabíamos muito o quê, ela me deixou livre, num momento então eu fiz um primeiro tempo de trabalho, primeiramente geral, quer dizer sobre os fundamentos do corpo em movimento, os fundamentos do movimento, em termos de espaço, de tempo, do corpo global, local, etc. e depois o primeiro trabalho que eu apresentei foi o trabalho que desenvolvemos em 78, que é o trabalho do deslocamento de máscaras sobre o corpo.

Então de alguma forma é uma “marionetização” do corpo, ao qual é um trabalho que eu fiz praticamente com todas as promoções, exceto os dois últimos, mas eu fiz isso sistematicamente porque é importante destacar quais são os fundamentos do boneco a partir da máscara, qual é o engajamento do corpo local, na animação da máscara. Após eu explorei de fato todas as possibilidades, primeiro me dei conta que, fazer um treinamento corporal, separado da teatralidade, isso não funcionava. Quer dizer, frequentemente te dizem, bom, é preciso fazê-los fazer do corpo, do movimento, preciso prepará-los e após faremos teatro, e eu disse não, isso eu não

quero fazer, se eu faço isso (mostrando o dedo indicador dobrado e estendido), isso já é teatro e para, para não estar dentro da dimensão, ah... como dizer, mecânica ou atlética, ginástica do corpo. Para mim, é um corpo sensível dentro de um duplo sentido de sensibilidade no nível de sensações, e sensível no nível da significação, quer dizer, de associar todo o tempo, a apropriação com a significação, quer dizer que eu, eu te olho desse jeito e isso te diz alguma coisa e a mim me diz alguma coisa do interior, isso me informa, igual se eu te olho assim, ou assim, ou assim (mostrando diferentes olhares), cada vez é um ponto de vista diferente, você pode ou interpretar ou projetar diferentemente, significações, o mesmo eu sinto passar quando eu te olho assim, não quer dizer a mesma coisa que quando eu te olho assim, que se eu te olho assim ou assim. Então, para mim, o que é importante é de associar o tempo todos os sentidos, os diferentes sentidos, de não estar dentro do mecânico, como poderíamos utilizar o trabalho do Decroux por exemplo, porque faríamos TAC, TAC, TAC (movimentando a cabeça), etc. em seguida faremos diferente, não, para mim, se eu faço isso, ou se eu faço isso e isso, é a mesma ginástica entre aspas, mas eu escuto o que isso me diz e após, se eu, eu o aprovei do interior, eu posso fazê-lo com uma máscara ou com uma cabeça de um boneco, imediatamente, se eu tenho uma cabeça de um boneco (mostrando com um gesto uma imagem invisível), se eu faço isso, eu sei o que vai ser em relação com o que eu senti, e o espectador, ele vai projetar igualmente, mas é necessário que seja sensível, se não, não é animação, é manipulação, então, eis, para mim, rapidamente eu senti isso, e outra coisa é que fazer um treinamento sem objeto, e de estar imediatamente com objetos, com materiais, com pequenas coisas bem simples, com pequenos bastões, com grandes bastões, lençóis, grandes papéis de seda, fio, com coisas simples, pranchas, coisa planas, coisas com volume, pronto, e até o boneco e incluir o boneco no aquecimento, de maneira a mexer, dentro do corpo, bem rápido, e assim perceber quais são os fundamentos, quer dizer, o que é a noção de fixação, o que é a noção de progressividade, de desprogressividade, de concentração, entre...

Então para mim, é muito importante não dizer ponto fixo, por que ponto fixo é a coisa mais comum dos bonequeiros e dos mímicos, eu vou te fazer os pontos fixos, tá, (mostrando pontos fixos com as mãos), ok de acordo, mas existem diferentes

pontos fixos, eu, eu prefiro a palavra fixação, porque fixação é um movimento, não é não se mexer é querer não se mexer, se eu estou aqui, não mexe lá, tá, (mostrando um gesto do corpo), é um movimento, quando eu faço este movimento aqui, de fato existe um movimento contraditório entre ele que vai aqui e ele que vai lá para poder ficar fixo, se não, não é fixo, então é um movimento, mas pode ser, o que vamos fixar? Fixamos um segmento, fixamos uma articulação, fixamos uma relação, fixamos um espaço, fixamos um eixo, se eu faço um movimento com queixo fixo, com nariz fixo ou o topo fixo, isso não será a mesma coisa, isso não narra a mesma coisa, portanto, é sempre um ponto fixo e é assim mesmo uma inclinação para a direita. Estás vendo? Então eis, para mim, pouco a pouco eu implementei esta gramática, eu me apoiei nesta gramática do Decroux, mas também em todas as experiências corporais que eu pude ter para alimentar isso. Ai está, quer dizer, quando eu me mexo, o que move, onde move? E a importante noção do serviço, sobre o que eu conduzo o olhar do espectador, em qual momento, quer dizer, onde é que move? É Barba que disse isso, Barba disse sobre o Nô, ou o teatro japonês em todo caso, eles dizem que o ator é o mestre do olhar, é ele quem conduz o olhar do espectador sobre tal coisa, a tal momento para que isso seja visto, quer dizer, se eu faço isso (faz um movimento), vamos olhar isso, se eu faço isto (faz outro movimento), é isto que vamos olhar, mas se eu faço isso, é primeiro meu coração aqui, o fato é que o boneco seja motriz, conduz o corpo a segui-lo, então vamos olhar o boneco, mas se é o inverso, se é o corpo que puxa o objeto, é o meu corpo que vamos olhar, agora, se eu fixo e eu faço isso, vamos olhar os dois porque vamos olhar onde se move e vamos olhar onde se fixa, então se isso se fixa é porque não quer ir ao mesmo tempo então olhamos os dois e se eu entro em contradição, vamos olhar os dois também porque existe duas intenções diferentes, então eis, isso é a simplicidade da gramática no início. É o elementar que eu ensino, é isso. Articular as ações dentro de um espaço, dentro de um tempo, dentro de um corpo, articular os segmentos entre eles, se é a cabeça, se é o pescoço e o peito, ou se faz isso (mostrando movimento da cabeça, do pescoço e do peito) você sabe que isso passa pelos diferentes níveis de articulação, se faz isso, ou se faz isto (mostrando movimentos de mãos a uma imagem invisível) é articular, quer dizer onde isso se coloca, como, elemento por

elemento, a noção de um, de uma coisa de cada vez, esta é a gramática mínima, após declinamos isso, exceto se, o corpo e o objeto são associados, e se o corpo quer desaparecer atrás, ou vai estar dentro da associação do objeto, e se existe uma dissociação, aqui neste momento, é preciso tratar o corpo e o objeto, tudo bem. Está claro?

Pergunta: Eu lembro que li em uma obra sobre novas tecnologias no teatro, eles fazem uma pergunta que me fez refletir esta semana. Viemos de um momento em que a semiótica entrou verdadeiramente no conceito do teatro, trabalhamos o espetáculo no nível de construções de frases, de diferentes informações e falamos de uma sociedade digitalizada, onde aprendemos coisas pelo sentido da informação por ela produzido. Quando falamos de informação, às vezes não se fala da energia do corpo, como se fossem coisas diferentes, falar do corpo ou da informação que o corpo possa produzir... e quando a Sra. cita Barba, bem, ele fala da energia do corpo, e isso para mim, tem uma relação com a percepção, trabalhar o perceptível. Eu creio que são duas maneiras muito diferentes de formar alguém, de falar no nível da gramática do corpo, em seu nível exterior, e produzir informação, partindo do impulso da energia interior, então, o que poderíamos dizer sobre isso?

Claire: Eu, eu vejo duas coisas. Eu penso que é importante fazer as duas coisas porque para mim isso se conecta com a noção do corpo local ou do corpo global, quer dizer em um corpo local, vamos estar na decomposição do movimento, segmentar, espacial e então analítico, podemos estar na escuta da apropriação do analítico, em alguma parte podemos dizer a geometria expressiva, não existe uma coisa dentro da geometria, quer dizer dentro da pixelização, mas podemos estar em uma pixelização que ela mesma é desde já expressividade então podemos captar a expressividade do interior ou do exterior, e para mim existe uma energia ali dentro, simplesmente ela é mínima, quer dizer que se eu faço isso (mostrando um movimento com a cabeça), não será a mesma coisa e portanto é a energia, hein? A energia está aqui, ela rola dentro, e, pois, corpo global, é quando utilizamos todo o corpo no movimento, no atletismo, no salto, na dança contemporânea, estamos sobre o corpo global, estamos sobre um corpo que faz circular uma

energia máxima vamos dizer. Mas aí, para mim, estamos entre uma economia do mínimo e uma economia do máximo, quer dizer, entre uma economia que economiza e a economia do luxo que gasta um máximo de energia. E o teatro, a teatralidade ela vira estes diálogos entre as diferentes energias, entre as diferentes tonicidades, os diferentes estados do corpo, aqui falamos do corpo, e é o contraste entre tudo isso que vai dar um sentido. Mas após a questão é de como vamos traduzir tudo isso com o boneco? Porque o boneco ele é menor em geral, ou ele pode ser bem grande, mas em geral ele é pequeno, então como colocar numa escala a noção de energia? Global de todo o corpo, bom, aqui será preciso transferir a de grandes bonecos que, mas se queremos dar o mesmo efeito para um pequen boneco desse jeito, é preciso achar a escala de energia, eis então é sempre esse ir e voltar. E mais outra coisa também é que, quando eu comecei em Charleville, então, era em 89, a grande questão dos bonequeiros era que queríamos manipular a vista, não queríamos mais estar guardados dentro do *castelet*, queríamos manipular, queríamos ser vistos, então, o que isso quer dizer para o corpo? Quer dizer qual organização do corpo em função do tipo de manipulação, mas mesmo quando estamos atrás do *castelet*, como nos organizamos para sermos melhores, para manipular, se é por cima, se é por baixo, se é por trás, se é com luvas, se é Como o corpo é regido para permitir os apoios, para permitir a voz. E o a pendente, é que, como não tem mais o *castelet*, é o corpo que se torna o *castelet*, Decroux falava da geografia física, bem, quer dizer que aqui pode ter alguma coisa que chegue aqui (mostrando o cotovelo), ou que chegue aqui atrás (mostrando a nuca) então qual organização do corpo, qual geografia física a inventar, a renovar em permanência para o desenvolvimento dos bonecos? Isso eu ensinei para todas as promoções, e eles o ensinam até agora, cada vez que eu vejo estudantes de todas as promoções eles me dizem: “Ah, teu trabalho Claire... Sabes aqueles pequenos bastões, eu trabalho com aqueles pequenos bastões, eu aprendi”. Isso me aconteceu mesmo um dia de fazer um estágio, e depois um estagiário me disse: “Ah, mas eu já faço isso” Então eu lhe pergunto “ Mas com quem fizestes isso?” Ele me respondeu: “Com uma pessoa” . “Ah, sim!”. Então agora, isso faz aproximadamente 120 estudantes que já passaram comigo e que reproduzem o

trabalho, enfim, mais ou menos, isso depende, alguns sim, outros não, mas....

(sobre a atual promoção de alunos da ESNAM)

Somos dois professores para o corpo, nós estamos frustrados, com a promoção precedente tínhamos começado um primeiro ano maravilhoso, de trocas, de alimentação e depois aqui... nós não pudemos dar aquilo que queríamos dar a eles, bem eles tiveram outras coisa... então após tem também tem a questão da dramaturgia, e Margareta ela imediatamente me convidou praticamente para ser a conselheira com ela sobre os projetos e com Rafael Lopez Barantes que ensinava a voz naquele momento. Então éramos nós três no conselho sobre os projetos ao lado do Para, e então eu rapidamente me dei conta que existe uma grande semelhança entre os contos bonequeiros e os contos do teatro gestual, da mímica, enfim, os nossos, não dentro da tradição da mímica da pantomima, não é Marceau, não é nada disso, porque nós não temos um roteiro, é um teatro que se escreve fazendo-o e tem muita semelhança com o boneco, com os materiais, com tudo isso mesmo se não existe texto, após a relação texto-movimento, texto-boneco-movimento, tudo isso tudo isso é ainda uma administração ainda um pouco diferente, se o sentido já foi dado no princípio ou se acontece somente no final mas dentro de certas formas, existe uma grande semelhança de dramaturgias e de processos de escrita.

(...)

Onde eu fiz a conexão entre como o enigma da “supermarionete” de Craig alimentou a utopia do mímico corporal e dramático de Etienne Decroux, como nós nos nutrimos, e como eu , trabalhando com os bonequeiros, finalmente eu fiz a conexão Craig-Decroux, bonecos, é um pouco como uma espiral evolutiva. Eu retorno no boneco, mas em alguma parte fomos bonecos, “supermarionetes” estando com Decroux.

JEAN-PIERRE LESCOT

Lescot: Nos dias de hoje, onde está o teatro de sombras com seus criadores contemporâneos? Se te interessa esta parte, eu posso deixá-la contigo. Ela fala justamente destas novas tecnologias.

Pergunta: Como o senhor trabalha a formação, nos seus estágios?

Eu falo primeiro do fenômeno sombra. E o que eu tento dizer é que este fenômeno tem características, e que é no coração destas características que se desenvolveu certo número de interpretações. E que estas interpretações nos levaram aos maiores mitos. O que nós vimos dentro das características da sombra?

Nós vimos o som, a semelhança, a distorção. Nós vimos a imaterialidade, o aparecimento, o desaparecimento, a autonomia do movimento, do deslocamento, o mimetismo, o apego ao ser, e deste fato que é um momento muito importante pela semelhança, o homem viu sua própria pessoa, seu “eu” e pelo escuro ele viu a noite, um fragmento da noite, e que o mundo da noite era um mundo desconhecido, o mundo dos mortos. E então, a sombra é uma imagem natural que pode ser imediatamente interpretada para estabelecer uma ligação entre os vivos e os mortos. O que faz com que vamos conferir a esta imagem uma força, é uma das primeiras coisas que é preciso, e esta força pode aparentar-se àquela da máscara onde o assustador se coloca atrás de uma imagem à qual ele confere inúmeras possibilidades. Graças a esta imagem, ele vai tornar possível o impossível, tornar visível o invisível, tornar audível o inaudível. Ela está muda, mas vamos interpretá-la, pois com o sol que a leva e que a trás de volta é o início do homem que constrói uma palavra extraordinária. Nós não estamos mais dentro de uma linguagem habitual, estamos dentro da linguagem da interpretação de outro mundo e o pensamento mágico se constrói, ele elaborou um mundo duplo, ao qual ele conferiu certo número de interpretações. O que era interessante, é o lugar do corpo e da sua representação, pois é à partir da representação do corpo e da sua mobilidade, que finalmente vamos interpretar

sua forma e sua energia e quando começamos a interpretar a forma e a energia, nós estamos no coração do pensamento lírico.

É uma maneira de dizer, desde o início que o nosso inconsciente herdou, e isso permanece ainda forte e inscrito dentro do mundo dos nossos sonhos, e que os grandes poetas são sempre àqueles que vêm reativar estas imagens adormecidas, talvez para as reatualizarem... mas não é preciso muita coisa, colocamos mais coisas no fundo, é uma grande máscara sobre a qual agimos, quer dizer após a silhueta existe antes de tudo a interpretação de uma imagem natural, e em seguida passaremos para o segundo momento quer dizer uma vez que ele terá recolhido um certo número de interpretações, esta imagem natural, teremos necessidade de fabricar e esta fabricação da primeira imagem no teatro de sombra está ligada ao ritual dos mortos. Isto é que dá autoridade à sombra é à morte, vemos que ela tem uma ligação forte, e vamos justamente criar esta ligação entre os vivos e os mortos, sabendo que a imagem da sombra a uma vida própria dentro do pensamento mágico, não é uma imagem fortuita, não é uma imagem neutra, é uma imagem que produz uma ação.

A segunda parte é a chegada do fogo quando o homem torna-se o manipulador da chama da caverna, e é aí que ele age, ele mesmo, existe esta capacidade de agir sobre este fenômeno. E como ele vai agir? Bom, ele vai atuar sobre o desaparecimento, ele vai poder atuar sobre a distorção, ele vai poder atuar... ele se torna o 'Deus ex máquina' do caso e ele se coloca na postura do criador, antes mesmo de ter produzido um objeto, ele já está na postura criativa porque ele age sobre uma imagem, apenas atuando com a flama ele tem esta capacidade de atuar sobre a distorção da imagem, sobre o seu deslocamento, sobre sua energia, ele vai poder atuar sobre sua lentidão, sua rapidez, ele vai poder atuar sobre todas as coisa que, a cada vez, vão encontrar um sentido de interpretação. Um aparecimento e um desaparecimento é interpretado, a distorção é interpretada, mas não simplesmente por ter uma explicação intelectual, ela vai também ser interpretada de maneira emocionante, ela vai atuar no sentido de como por exemplo o medo, e ela passa a ser o "dar medo ao medo", rir do medo, agindo também sobre as características da representação do corpo humano, sobre sua distorção que se trata também dos estados emocionais do ser humano, um pequeno esqueleto que

eu sacudo deste jeito, é uma maneira de me posicionar dentro desta história de morte com um corpo e isso vai suscitar um riso. Por que nesta parte aqui vai nascer o riso já que em outro caso, a distorção, o alongamento, o fato que a sombra se deposita, que vamos ser lentos, vamos primeiro, vamos primeiro organizar um discurso da gravidade com esta coisa aqui. Podemos dizer que a tragédia como a comédia, sempre herdaram destas energias de encantamento, é também uma relação da morte ao encantamento. É também uma maneira de interpelar. Então tanto a tragédia posiciona o homem sobre a linha do horizonte, no solo, ele está tentando esticar sua mão em direção ao alto, no outro caso ele está antes de tudo na evanescência, ele aparece. Eu penso que a sombra que está aqui, no princípio, uma forma toda negra, lentamente torna-se leve, ela vai clarear, se colorir, os movimentos que vamos lhe dar vão se humanizar, e da imagem que tínhamos no início, uma imagem que carregávamos, um pouco para repulsar os medos, aqui os medos são aliviados. A imagem da sombra se colora, eu penso que a estética trabalha sempre sobre estes registros. Eu relia, por exemplo, coisas sobre Van Gogh. Temos aqui um homem que carregava esta angústia da morte, ela estava no coração dele mesmo e toda sua produção foi tentar aliviar esta espécie de agonia da morte, de dominar seu medo, pânico de tudo isso e sua maneira de ter encantado foi de ter dado cor. É um tipo que tinha herdado a cultura do vitral, era também um homem que tinha a herança do sol e quando olhamos bem para suas obras de arte, é sempre interessante ver como ele compôs com o corpo dentro do espaço, ele os colocava pequeno, grande? É ir verificar todas estas dialéticas do rosto para o personagem, do personagem para a paisagem, de ver como as coisas se estabeleceram pela linha do horizonte e todas as relações aqui nos informam um pouco sobre o ressentido do mundo.

Então é isso, o que é que queremos dizer e que é que vamos fazer sentir?

E após quando chegamos a falar de pessoas, e como o teatro de sombras serviu para os três grandes gêneros: a tragédia, a comédia e o maravilhoso. Qual gênero de texto eles emprestaram neste momento para dizer.

E depois eu, eu falo no último tempo, de como podemos reinterpelar o conjunto de componentes, de revisitar, que será a fonte luminosa, sua natureza... a fonte luminosa pode ter uma

natureza diferente, o que pode ser o sol, uma lâmpada elétrica, ou o fogo. E então estes três tipos de iluminação, por sua natureza não falam da mesma maneira sobre a sombra. Isso é importante verificar.

A segunda é o suporte, o que vai receber a sombra, sua forma, a natureza de sua forma, as proporções, a tela, sua textura, tudo isso também entra no processo de pesquisa e de verificação e à medida do Jogo de comparações, de verificação, podemos acabar por sacar... não conclusões, ou talvez sim mas que não devem ser apressadas.

Eu diria que existe uma segunda parte que é a interpelação dos componentes, e destes componentes, ir testar suas características: A fonte luminosa, a tela, a silhueta pela sua forma, por suas articulações, o mostrador. Ele pode ser dançarino, ator, manipulador-ator, ele pode ser também unicamente manipulador, e existem posturas, ele vai se posicionar dentro do espaço em relação à fonte luminosa e tudo isso em um momento preciso, eu acho que para o jovem estudante, ele descobre ao mesmo tempo um campo de abertura, mas ao mesmo tempo um campo de exigência também. Não são simplesmente os efeitos pelos efeitos, é preciso em seguida que ele reconsidere tudo isso para restaurar o sentido, da coerência. Estas são as palavras às quais chegamos: Nosso resultado é a coerência, a credibilidade, é preciso que o sinal tenha uma credibilidade que emociona. Podemos contar uma história e assim durante o jogo, perder a credibilidade emocionante. A partir deste momento, o famoso discurso que se faz ainda sobre um espaço extraordinário, não estamos mais no ordinário, existe a distorção do espaço tempo, estamos dentro de espaços elásticos, e todos estes jogos de elasticidade, de contrações, é necessário, que eles fiquem críveis para o espectador, e então que esta credibilidade, que ela não tem de fato regras verdadeiras, são histórias de ritmos, por que uma distorção vos leva a rir sobre um diagrama e tal outra vos leva ao terror.... sim, somos capazes de dizer, isso é uma imagem que tem uma dimensão trágica, esta aqui é antes de tudo lúdica, mas não temos a verdadeira definição do porquê. Eu relia Levy-Strauss, ele fala destas coisas quando ele fala das máscaras, por exemplo, mas não sabemos como isso se inscreve, pois é completamente irracional, mas a experiência nos leva a ir verificar estas coisas e eu penso que o criador, é este

que sabe dizer quando alguma coisa não vai bem. Não poderíamos sempre saber o que fazer para que vá bem, mas ele sabe pelo menos dizer, aqui tem algo que não pode, que não está de acordo.

Então o professor é também aquele que ajuda o aluno a acompanhar todas estas coerências. Por exemplo, podemos ter centenas de músicas tristes, para exprimir a tristeza e, portanto em certo momento, em um tipo particular de imagem, será preciso achar uma musica que corresponda à densidade da imagem que teremos a tristeza e todas as coisas podem se destruir entre elas. Uma música triste não é o suficiente para que ela seja boa para uma cena de tristeza e a imagem que queremos propor. É o que eu chamo de adequações, existe natureza de palavras que não têm necessidade de muito efeito de luz, de muitos movimentos. Então é verdade, quando queremos colocar a palavra, veja ela se colocar lá...

Eu creio que poderíamos voltar nesta ideia da fabricação da imagem que pode ser simplesmente às vezes colocada por ser dada a contemplar o que já está em relato diferente das nossas relações usuais com objetos e que até o momento onde vamos querer articular esta imagem do corpo. Pode-se começar pela articulação de um braço, e acabar pela articulação de um corpo inteiro. E ao mesmo tempo de descobrir também o suporte e o seu posicionamento para acompanhar bem os pontos de equilíbrio em vista de criar uma linguagem específica, pois a manipulação de um corpo de uma certa maneira dá imediatamente um tipo de emoção que vamos obter.

A emoção não está unicamente ligada à forma, mas a energia que exercemos sobre a forma e ao mesmo tempo, à boa adequação que aqui se pode ter quando vamos emprestar... a boa adequação da voz quando vamos emprestar a voz, existe um grão de voz às vezes a introduzir, uma musicalidade dentro da voz um ritmo pode ser também a voz, e tudo isso verificamos muito bem quando olhamos e quando manipulamos os bonecos por que a matéria tem uma capacidade imaginativa ao mesmo tempo ao nível do que ela produz em seus efeitos com a luz, do jogo de transparência, de opacidade mas também pela sua resistência e, é talvez tudo isso que é preciso saber considerar. Eu penso que é preciso ter um tempo em matéria de pedagogia, é preciso ter um tempo de observação, é preciso ter um tempo para testar todas essas coisas da qual falamos. Então, podemos

nos dar como exemplo, ir à descoberta da resistência de um material, do que ele pode produzir e o que é que resentimos imediatamente quando vamos atuar com ele. E depois à medida que ele se cria desse jeito quando vamos para a descoberta de um material, de novas tecnologias que produzem a imagem e a luz, ficamos também com novas posturas, e assim novas maneiras de manipular, mas então eu estou convencido, que é bom repassar pelas técnicas de base, é preciso, como diz Claudel: "*O homem é árvore que caminha*" então é preciso raízes, um tronco, claro, folhagens, mas tudo isso somente terá força se tivermos um bom conjunto, não herdamos as coisas desse jeito, por acaso.

Pensamos também nesta noção de banco de dados para os alunos, ir buscar, fazer coleções, ir descobrir as luzes, as luzes da natureza, as atitudes dos movimentos que podemos captar, as cores, as formas, as pinturas, as esculturas, se fazer um pequeno museu da imagem, isso me parece ser uma coisa interessante, belas frases, isso já é nutrir sua natureza sensível, o aluno nutre sua natureza sensível, ele começa a fazer escolhas e fazer escolhas é ir em direção de certos universos que vão o atrair e ao mesmo tempo se abrir para outra coisa que uma simples visão do espírito. Eu penso que o trabalho é frequentemente ir além das visões de espírito, temos frequentemente visões de espírito mais emocionalmente quando devemos o materializar isso já é mais difícil. E é aí que encontramos o pintor, o escultor, o manipulador, o ator, é preciso que tudo isso seja convincente. Ter ideias não é suficiente, é preciso após que isso encontre corpo dentro da matéria, dentro do jogo, dentro da interpretação e depois, não seria ruim que o aluno tenha noções de história da sua arte, e que vá mais longe que o simples nível de sua arte, quero dizer, que ele conheça também um pouco da história da pintura, da escultura, também a história do teatro, que ele escute música, que ele comece a colecionar partes de música e assim ao fim de certo tempo isso forma um todo, ele começa a se fazer um vocabulário, de ... e após transformar em tesouro tudo isso ele poderá começar a escolha, e eu penso que não podemos fazer muitas escolhas se não tivermos bastante vocabulário, se não tivermos muitas imagens na cabeça, se não tivermos muito ..., é isso que faz uma escola em geral, é isso que ela procura fazer, ela procura dar um sentido histórico, prática, e também ver o que fazem os outros.

Pergunta: É preciso formar o ser humano antes de formar o bonequeiro?

Bom, isso anda de mãos dadas. O boneco tem laços fortes com o ser, então nada mal em fazer também um percurso que não seja unicamente um percurso de resultados de técnicas e assim se lembrar do porque tal homem tem necessidade de fabricar imagens, por que o homem tem necessidade de uma segunda linguagem que o coloca ao lado da linguagem usual, porque esta linguagem que sai do ordinário? Porque essa necessidade de brincar com a elasticidade do tempo e do espaço para que em um dado momento talvez conjurar um sofrimento, talvez afirmar uma esperança, é isso, é dar em permanência a clarividência e a ressonância ao mundo, ao seu mundo, ao seu próprio mundo, mas ao mundo que nos cerca. É talvez isso, em todo caso, eu penso que é aqui que se situa o pensamento lírico, digamos. A poesia, quando fazemos teatro de bonecos estamos muito próximos do universo da poesia e como na poesia nos viemos à procura de toda a ressonância que podemos achar nestas imagens, nestes movimentos da morte, do amor, da luta para viver.

Eu, eu penso que isso se situa aqui, em todo caso, isso se situa aqui para mim. Digamos que quando começamos a fazer bonecos estamos bem no coração de um sábio 'bricoleur' (faz-tudo), como dizia Levy-Strauss quando ele fala de sociedades primitivas, "o sábio *bricoleur*" ... Então por que ter feito todos estes bonecos? Por que brincar com todas estas formas? Por que ter feito todas estas máscaras? Certamente queríamos criar algumas forças, que não ressentíamos no nível de sua vida cotidiana quando foi preciso inventar outra coisa... Não, eu penso que existe muito a fazer em todos os casos com o aluno, abrir portas ao seu imaginário. Abrir portas para novas técnicas e lhe dizer que não existe uma única mas que a cada vez, existe a coerência. Existe coerência entre a postura do corpo do bonequeiro e do objeto, e do objeto com a luz e do objeto com o som, e do objeto com o espaço. Criar é escolher, é fazer escolhas, compomos com a elasticidade do tempo e compomos com a elasticidade da forma, começamos a falar com outros ritmos que aqueles do quotidiano.

ANEXO IV: Entrevistas realizadas em português

**ENTREVISTA COM ARTUR RIBEIRO- Cie. Dos a Deux (RJ)
RIO DE JANEIRO, 20 DE AGOSTO DE 2012**

No “Fragmentos” a gente partiu na verdade de uma continuidade do que a gente já vinha fazendo, com um precedente que foi “Saudade em terras d’água” que é trabalhar em cima da dramaturgia. Então eu e o André, a gente escreve a dramaturgia a quatro mãos, então a partir do tema que era diferença, a gente começou a criar vários personagens, a gente na verdade quase parte de uma dramaturgia como se a gente fosse dialogar, a gente não coloca os diálogos, mas a gente coloca situações. Então a gente foi, enfim, a gente deve ter criado uns 35 personagens que a gente começava a juntar as peças dos conflitos entre um e outro, então este aqui não funciona, joga fora. E aí a gente foi peneirando, peneirando, e acabou ficando estes personagens que são atualmente que para a gente os que tinham a ver com o tema, que tinham uma ligação e que na verdade são duas histórias paralelas. O Angelo, que é o personagem do André, que tem todo este conflito dentro deste “micro”, deste lugar fechado da casa do pai, que é um conflito a parte e tem a segunda parte que é ele na vida dele, que é o meu conflito, que é o meu personagem do cego junto com ele. Então são dois fragmentos dentro desta, de todos eles, cada personagem para a gente tinha um conflito individual, a governanta com o pai, o pai com o filho, o filho com a governanta. Então quer diz, tinha todo um esqueleto de conflito, a gente não pode colocar tudo no espetáculo, mas a gente meio que escreveu como uma peça de teatro que poderia ter muitas horas se a gente não “shuuuuuuuuuu” (faz gesto com as mãos), não chegasse num objetivo, que é contar aquela história, com aquele tempo, porque tem um *timing*, o teatro visual tem um *timing*, não adianta. Você tem que respeitar este *timing* porque se você quer contar demais você perde tudo que você começou então tem o momento dado que você tem que ter, e isso a gente tem, eu e o André a jogar coisa gente tem zero minuto de fora. A gente cria dois espetáculos de cada vez, a metade a gente joga fora e só fica com o que a gente acha que é essencial. E não somos apegados a nada e nem pegamos essas coisas para outros espetáculos, é tipo é este trabalho, joga fora, acabou, é maravilhosa esta cena, é divina, mas não entra dentro da dramaturgia. Para a gente o principal é a dramaturgia, o resto é

puro efeito, é pura vistuosidade, puro apelo estético, às vezes, e não pode ser por aí. Então o processo foi este, e é engraçado que, o “Fragmentos” foi tão engraçado que a gente teve este um mês de laboratório muito profundo destes personagens, e o esqueleto do espetáculo foi montado neste um mês, e a gente ficou meio surpreso, tava tudo tão encaixado, que a gente até achou que tinha alguma coisa faltando, que tava estranha, como é que as coisas tinham um fluxo na história. Porque o visual é complicado, porque tem todo o, você começa a escrever o pai tem um conflito com o filho, e eles só se relacionam jogando xadrez, bom tá, este jogando xadrez é muito simples, você senta e joga xadrez, mas está você está dentro de um teatro visual, tem todas as metáforas dentro disto, como é que você vai transpor o jogo do xadrez. Então aí entram todos os arquétipos dentro desta história. A governanta serve a família, então ela porta não só os segredos, como ela porta tudo dentro desta casa, então lógico, ela vai portar também o jogo do xadrez, porque ela está portando o peso do silêncio, o peso do conflito. Então vira um apelo estético sim, porque é um jogo de xadrez na cabeça, e é uma coisa esteticamente interessante, mas é mais do que isto, tem o peso que ela porta tudo, ela vira quase um objeto na casa. Então tem toda esta pesquisa que não é só escrever a história, depois disso para mim o trabalho principal em é escrever a história, escrever a história acho que eu e o André a gente tem uma facilidade para contar histórias. A dificuldade maior é conseguir achar transposição para cada cena colocada dentro desta dramaturgia, para que isso tenha um apelo visual, estético e, sobretudo, metafórico, porque são só metáforas que a gente trabalha no teatro visual, mesmo que sejam coisas muito concretas. É jogar xadrez, mas tem que ter outra leitura senão fica tudo numa leitura só.

Então o que é a diferença, primeiro a gente partiu disto, que é um ser se sentir diferente, então tem, acaba que a gente toca em várias coisas, mesmo que não seja um apelo, vamos dizer panfletário sobre a diferença. Tem um cego, isto é uma diferença porque é uma deficiência visual e isto tem um impedimento na sociedade sim, é uma pessoa que é vista diferente sim. Tem o travesti. Então a gente foi na verdade fazendo uma galeria de personagens, que a gente achava que tinha uma diferença muito forte, e que de uma certa forma é uma dificuldade para eles mesmos, enfrentando a sociedade, é um

obstáculo de vida e é um espelho da sociedade que impede a pessoa de avançar. Então esta galeria de personagens está relacionada a estas diferenças, e a gente foi peneirando, isso que é muito interessante. Esta diferença é muito interessante de trabalhar. Então como é que este personagem, ele vive onde, ele não é aquele travesti de beira de rua, que vá sempre ter o hábito de se prostituir, não, pelo contrário, ele é um personagem que vive numa casa burguesa, e vamos tratar do tema deste ponto de vista. E este é que é o interessante, mostrar que a opção sexual não está relacionada a um nível social, é uma coisa que está, é outra coisa. Então a gente trata desta homossexualidade deste de criança, que é uma coisa que já vem, não é uma coisa que aparece do nada, não é uma opção, é uma coisa que nasce com a pessoa, que enfim. Este espetáculo, a gente trata disto, e mesmo se um incesto vem como uma coisa que num certo sentido tem uma, não é todo mundo que tem uma leitura do nosso ponto de vista. Muita gente acha que o fato dele ter tido uma relação incestuosa com o pai que isso que fez ele quer virar um travesti ou entrar no corpo de uma mulher. Então eu acho que esta sexualidade infantil se desenvolve em pessoas que tem um instinto pedófilo também, ou não. Entendeu, o lado feminino é que pode aflorar e virar um objeto de desejo também. E aí acabou que com este ponto do desejo a gente abriu o tema do espetáculo para o desejo. E que no início era a diferença, mas tinha o desejo, e aí acabaram que, tinha a diferença, mas a segunda camada era o desejo. O desejo da governanta de pegar o lugar da mãe que morreu, o desejo da governanta de ser a esposa deste patrão, o desejo do filho ser aceito pelo pai, pelo que ele é, o desejo do cego por uma voz que não viu este rosto, o desejo, o desejo, o desejo. E isto fez ter uma outra camada que foi se acrescentando que isso fez a gente enxugar ainda mais o espetáculo, que tinha outros personagens, a gente foi tirando, e eram quatro. A gente parte também de muitas restrições, então são quatro atores, é humanamente possível fazer com este número de atores, então a gente não pode começar a pirar porque não vou ter oito atores. Nem temos, vamos dizer, estas condições financeiras para surtar e decidir mudar tudo de uma hora para outra. Então tem todo, é tudo isso, e depois a gente também tem a restrição do objeto que a gente escolhe, então tem este objeto, e é com este objeto que a gente vai ter que contar esta história. Não vai ter outra coisa que vai entrar,

decidimos com isto, então vamos contar a história com isso. Então eu e o André fica se colocando um monte de restrições que a gente não precisa, mas é essa maneira que a gente tem de criar, a gente se coloca um monte de obstáculos, e a gente tem que se decidir com o que tem, para não fugir do foco.

Eu acho que foi para a gente um ponto de mudança de direção, de maneira de escrever. Primeiro que este espetáculo é fragmentado, então a grande diferença como a gente sempre teve histórias que tinha um fio. Primeiro que a gente tem, a maioria dos nossos espetáculos a gente não segue cena, isso é uma puta de uma restrição, você começa e você acaba. Não tem saída de palco, não tem objeto que chegue, não tem nada que se acrescente, você está no palco e você vai começar e vai acabar ali. Então isso faz com que não tenha ninguém que passe um objeto, não tem ninguém que saia. Tudo isso fazia com que a gente, desde o início da nossa trajetória, a gente criou espetáculos com essa restrição cênica que era um lugar fechado, não era lugar fechado mas a gente se colocava isso como lugar fechado, então tem essa xícara e esta xícara vai ter que ficar aqui, ela vai virar isso, vai virar aquilo, e ela só está aí porque ela tem que estar. E neste espetáculo a gente decidiu que a gente iria chutar o balde neste sentido, a gente não iria mais viver nesta restrição, do espaço restrito, e segundo é que a gente iria talvez partir para outra direção de maneiras de escrever o espetáculo mesmo, que a gente até então não tinha usado fazer que é a fragmentação, e como fazer que a fragmentação tivesse uma visibilidade, igual aos outros, não partir para um espetáculo que fosse, que é a nossa principal preocupação, a gente faz espetáculo para o público, a gente quer um entendimento para o público e não só para o público entendido, mas para quem nunca viu nada, e a gente defende um teatro popular mesmo. E quando me perguntam, eu quero fazer um teatro popular, de pesquisa mas popular, para todo mundo, não quero que tenha referências que você precisa ter um entendimento da história do teatro, como você tem que ter na arte contemporânea, pictural, que se você vai ver um quadro do Miró, se você não entender toda a história, não criticando, teve todo estes, mas meu teatro, eu quero que tenha um entendimento atual e que todo mundo, do Cariri, que nunca viu nada, até o cabeça parisiense que vai ter uma análise completamente numa outra camada. Então tem essa preocupação do entendimento.

Mas é uma escritura completamente, primeiro que saiu um caderno duplo, é um caderno que eu escrevo e que ele escreve, então não é o meu caderno e o caderno dele. Então já são códigos nossos de maneira de escrever, desenhos de coisas que só a gente tem entendimento disso. Não é uma coisa assim careta, a gente poderia até fazer um dia assim como que a gente transcreveu nossos espetáculos. Porque depois acaba que vira uma folha, entrou, xadrez, governanta, “nãnnã”, vira tudo monossílabos, as cenas, mas até então tem, toda casa do pai, ele entra, faz isso, sobe na cadeira, “nãnnã”, e a governanta nunca pisa no chão, ela vai manipular o pai, depois ela vai fazer isso, ela vai fazer aquilo. A gente já tem uma idéia visual da cena depois a gente tem que achar o objeto que vá servir a gente, que é o mais difícil. Na verdade os objetos são um pouco os nossos inimigos, num certo sentido e amigos ao mesmo tempo.

É paralelo, o objeto está aqui e o corpo está aqui e de pouco a pouco os dois tem que se aproximar para fazer um encontro e tipo se apaixonam e a partir disso a história de amor vai começar.

Entrevistador: Já é pré-determinado, vamos trabalhar com este objeto aqui.

Sim, sempre. Só neste trabalho que a gente está trabalhando pela primeira vez com cenógrafo e a gente sempre fez nossas cenografias, mas aí acabou que o cenário está ali, mas é um cenário que delimita o espaço, que dá, vamos diz, um lugar estético. E acaba que dentro deste ring, que é este quadrado, a gente está completamente dentro do nosso trabalho. E a cadeira que vai virar isso, a mesa que vai virar um milhão de coisas, enfim a gente continua com essa animação dos objetos, que é uma coisa que é completamente orgânica nossa. Os objetos a gente vai recolhendo pela vida, tudo que a gente vê a gente vai guardando, então tem coisa da África, coisa do mundo inteiro que a gente vai guardando e um dia sai e a gente tem ideia para aquilo.

Entrevistador: Mas, por exemplo aquela cena do jantar, que está o filho com o pai e que a mesa é aquele pano.

Já estava escrito.

Entrevistador: Vocês tiveram uma ideia, vamos usar um pano para fazer uma mesa e jogaram com ele.

Na verdade esta mesa, o filho se aproxima e o pai vai se distanciando dele, e esta mesa vai se aumentando ao infinito, até

sair da coxia. Isto estava feito, depois era como fazer isso tecnicamente, e aí a Maria Adélia que trabalha com gente muitos anos, e ela que quebra a cabeça para achar o sistema para isso. Então é um trabalho muito, o trabalho de acessórios é , são pedidos, não tem isso, pensei isso para o espetáculo. Raramente a gente trabalha desta forma, não encontramos neste ponto uma antecipação para um universo tem um objeto que seja, a gente vai falando das ideias e em termos de objetos a Maria Adélia vai compondo, precisamos de um chapéu, que entre num enterro aí Maria Adélia vai fazer curso de solda, para tentar fazer este chapéu, este lustre, e aí ela chega com a proposta deste chapéu. E aí tem que melhorar isto, aquilo, mas então são pedido cênicos para a dramaturgia, tudo é pensado, a cadeira que tem vários andares, já sabíamos desde o início, que ia virar caixão.

Na verdade, da mesma forma que o objeto está aqui, e os atores estão aqui e eles vão se aproximando com uma história de amor, os objetos também vão fazendo este caminho, quase como uma teia de aranha que está tudo espalhado aqui e que as coisas vão andando de pouco a pouco, às vezes a gente acelera atrás de uma coisa mais rápida, outras ficam ali. Por exemplo, boneco é a coisa que para a gente, que ainda tá, que vem mais que a gente tem uma timidez ainda para introduzir. É uma coisa que a gente tem um respeito grande ainda com essa animação. Porque a gente manipula tudo, manipular boneco para mim não é diferente de manipular uma taça, a não ser que ele tenha dois olhos, isso para mim já é uma grande diferença, o foco, para mim o respeito está aí, o rosto, então para mim tem uma grande diferença, entre manipular um objeto que não tem um foco, então isso é uma coisa que a gente, a gente não consegue mais não introduzir nos nossos espetáculos, os bonecos, é uma coisa que chegou timidamente no “Saudade” era um boneco pequeno, que era uma criança, e que no “Fragmentos” retornou de forma, vamos dizer, de tamanho real, e que neste espetáculo tem também, e que nos “Irmãos de Sangue” já vi ter, uma coisa que agora no nosso imaginário a gente já introduz o boneco mesmo, de uma forma totalmente, como é nossos cenários.

Para falar dos objetos, os objetos já tem essa função, esse cenário quando chegou ele era uma “Caixa de Pândora”, ele teria que se deitar, ele teria que se levantar, girar, ele teria que abrir uma porta, teria que ter isso, na verdade a gente, minha

grande frustração é não saber construir as coisas, eu queria muito ter este talento para poder construir, porque eu fico a mercê da construção e eu às vezes, tenho uma ideia que eu não consigo passar para a pessoa, mesmo que a pessoa vá se aproximar, nunca vai ser aquilo que eu quero. E eu e o André a gente tem muito esta angustia, então as coisas estão demoradas porque tem que ter um entendimento de tudo, é meio capenga, porque para fazer o que a gente quer, não nada sólido, tudo é frágil, tudo tem que ser manipulado como um cristal, porque não é sólido de uma forma que, porque se fosse não daria para subir aquela caixa eu mais o Matias ais o cenotécnico, que ela faz “fuush” (faz gesto com a mão), ela teria que ser muito mais pesada, e ela é pesada, mas ao mesmo tempo não muito pesada. Todas estas restrições que a gente vai se adaptando, a gente sabe que pode pisar aqui, mas não pode pisar aqui, porque se pisar aqui afunda o cenário, então tem toda uma, a gente está o tempo inteiro numa corda bamba, pisa na cadeira, mas não pode pisar deste lado senão ela vira. É uma coreografia mesmo, não só cênica, como de construção.

Entrevistador: Funcional também.

Funcional. Então o xadrez tem que ser colocado assim ou assado senão ela vai para a frente, ele cai para cá. Então é tudo muito delicado e a gente tem, como é que fala, uma pesquisa muito oriental neste sentido, da delicadeza das coisas, dos objetos, tem um fluxo de energia que você coloca para manipular os objetos, e isso faz a coisa ser frágil, ao mesmo tempo concreto, quando eu me conecto, nem Cristo, esta coisa não vai cair da minha mão. É a precisão da conexão com o objeto, por isso é que eu acho que quando as coisas vão chegando de pouquinho, elas não se impõe, elas chegam devagarinho, no seu tempo, quando a gente está pronto, a gente manipula. Senão é uma coisa que é forçada.

O personagem do Matias é o que manipula, não fica claro que é ele, mas ele é uma figura, ele é um pouco, o ator sombra, o ator objeto, o duplo, o desejo também, é o que segura o ímpeto do André, que suporta ele na tristeza, é o que está ali, que serve de banco, que serve de camarim, que serve de espelho, e ele é como se fosse um terceiro olho do personagem também. Ele tem uma relação que não ficou muito clara no espetáculo, porque a gente não podia se aprofundar em tudo, essa ave representa um animal doméstico dentro desta casa, simplesmente para a gente.

Mesmo que depois vá ter uma outra camada, ela representa uma representação do animal doméstico que tem um afeto muito mais importante às vezes que o próprio ser humano, numa casa familiar um cachorro vai receber um carinho, um atenção, um amor, que o próprio filho não vai ter. E isso com este pássaro, visto que esta casa era estilizada, a gente querer representar isso com uma ave, para sair do animal doméstico comum, para começar, e também porque era um objeto de sacrifício, é um ser comestível, então tem isso também. Você pode até comer um cachorro, mas na nossa cultura a gente não come cachorro, a gente não é chinês, então tinha todo esse ser que também poderia virar, ele é sacrificado pela governanta, e este sacrifício vai servir o jantar dos dois, Então tem toda uma leitura, eu vou matar o ser que você mais gosta e você vai comê-lo, junto com seu filho que você não gosta. Então tem toda uma triangulação, e isso em ponto de vista do ser. E depois da manipulação à vista a gente não queria, a gente queria mostrar o truque, não tem distanciamento, a gente está aqui manipulando também. A governanta não é um objeto, ela não vira um objeto, o Matias também não é um objeto, ela não vira uma cadeira, um espelho, o objeto também é manipulado por uma outra pessoa, então a gente não tem essa barreira do manipulador cenicamente, e o Matias manipulando tinha todo este link dele que ele é o manipulador do espetáculo. Ele é o principal manipulador. Eu manipulo o pai, ele manipula a criança, mas depois é ele que manipula os braços, que também é um objeto. Ele manipula o pássaro, ele manipula a criança, ele é o objeto do André, é tudo do André, é o duplo do André. Ele é a voz do André, ele representa realmente o interior do André, de uma certa forma.

Então é esta cena final do André quando a gente descobre que ele não canta, que é o duplo, toda mentira também que ele vive, toda mentira do que é realmente ser uma mulher, eu não tenho uma voz, esse corpo, eu estou vestido de mulher mas eu não sou uma mulher, tem toda esta leitura também da mentira. Acho que se não tivesse o apelo do cego, pelo que ele é, a gente poderia ter um outro fragmento que começasse talvez, que é a crise de identidade que pode ter o travesti, que vai vir a ser um transexual, que tem toda passagem, depois é um outro. Este tema é um tema inteiro se a gente quisesse desenvolver, porque é muito complexo, a gente estudou, nossa! E não está ligado a sexualidade, não está ligado

a nada, é uma pele, por isso que ele tira a pele de homem e bota e pele de mulher, na verdade é só uma pele, é um envelope. Mas interiormente, tanto que ele está constantemente botando a roupa de homem e botando a roupa de mulher quando ele vai para a casa do pai, então ele tem esse lado duplo, essa duplicidade. Essa crise de identidade está permanente no espetáculo, não só na visita ao pai como para ele mesmo. Tanto que tem aquela cena do cego, quando eles vão ter pela primeira vez aquela noite de amor, ele descobre que na verdade ele não é uma mulher, ele é um homem, que ele está nu, tudo isso, balança. E isso é um outro espetáculo que a gente podia desenvolver.

A gente teve diversas entrevistas por e-mail com homens que eram travestis não somente pelo desejo de se vestir de mulher, mas eram casados. Não tem nada a ver com opção sexual, pelo fato de ter um desejo, não tinha nada a ver, e isso eu não sabia. E fiquei completamente (faz gesto com a boca). Então deve um cara na entrevista que a mulher determinou que dois dias na semana que ele podia dormir de camisola, então tinha o desejo mesmo da roupa, do feminino, muito louco. A cabeça do ser humano é muito mais complexa.

Com os atores sete meses.

Entrevistador: De ensaios.

Intercalados com turnês que a gente vai e volta, mas foram direto de palco com todo mundo cindo meses. Mas eu e o André, um ano.

Foi em setembro de 2008 a gente fez a nossa residência, a gente fez nosso espetáculo, como eu te falei, a gente ia estrear naquele mesmo ano, a gente adiou a estreia para o outro ano, porque a gente teve o convite de vir para o Brasil para fazer o Palco Giratório, o espetáculo já estava escrito, a gente ficou fazendo o Palco Giratório por oito meses, voltamos para a França e fizemos mais seis meses de laboratório para criar o espetáculo.

Eu estou a vinte anos fora e a quinze eu venho para o Brasil com nossos espetáculos, teve um passo enorme em termos de política cultural, de difusão de espetáculos. Mas o outro lado da moeda é a perversão destes editais que fizeram se multiplicar os projetos, mas não dando o tempo necessário para que estes espetáculos tenham um processo interessante de trabalho mesmo, de tempo. E acaba no outro ano tendo que

fazer outro, porque tem um outro edital. Criou-se uma efervescência mas que não necessariamente coloca a qualidade como uma sustentação no panorama teatral. Com exceções, claro, mais assim eu acho que os editais também são perversos.

Na verdade tem o aprimoramento do ator com este leque de técnicas, é como um cantor, ele tem que fazer vocalize eu acho que o ator também é igual, deste teatro que é um pouco amplo, um pouco complexo tem muitas coisas para trabalhar. Tem um monte de coisas e isso é uma parte individual, eu digo, tem minha parte de diretor que eu dou meu treinamento mas cada intérprete tem que correr atrás do seu, eu não posso ser babá do ator. Posso falar, eu acho que você tem que fazer kung fu, porque tu tem que trabalhar seu lado yang e depois a gente vem e continua o trabalho. Para cada criação eu vou dando, a gente está no Brasil durante seis meses, durante estes seis meses, você vai fazer isso e você vai fazer isso. Não estou mandando, estou aconselhando. E depois tem o trabalho nosso que a gente estipula, o trabalho técnico e depois o próprio trabalho do ator, que é a repetição. Para mim o que me formou mais foram meus próprios espetáculos, pela repetição. Tem um personagem que me pede tal energia, tal tônus, tal técnica, e o fato de eu estar fazendo isso trezentas meu corpo se modificou. Aí depois eu tenho que tirar os tiques que ele me deu, mas eu estou com tudo dentro, não tem jeito. Por isso que eu posso fazer a qualquer momento estes espetáculos. Eu faço meu espetáculo de quinze anos atrás, eu boto meu figurino parece que eu nunca parei de fazer este espetáculo, e todos são assim.

ENTREVISTA COM LUIZ ANDRÉ CHERUBINI - GRUPO SOBREVENTO (SP) MARÇO DE 2013

Paulo, aqui é o Luis André, do grupo Sobrevento, e eu vou tentar responder então a estas perguntas que você fez. Como eu não tenho tempo de redigi-las, eu vou fazer, vou tomar as perguntas como numa espécie de entrevista, e aí você transcreve quando você puder, e do jeito que você quiser, está bem? Eu vou então responder as perguntas uma a uma.

Pergunta número um: Como é que você define o espetáculo Submundo? Eu acho que Submundo é um espetáculo de teatro e nós nunca nos preocupamos em fazer outra coisa senão teatro. Nós somos um grupo de teatro de animação porque todo nosso trabalho parte de uma pesquisa do teatro de animação, uma pesquisa das possibilidades estéticas do teatro de animação, de diferentes aspectos do teatro de animação. Então isso é um método de criação, talvez uma proposta criativa, o que não quer dizer que nós chegamos em todos os espetáculos a uma coisa que seja facilmente reconhecida como teatro de animação ou teatro de bonecos. Isso também é uma coisa que não nos preocupa em nada. Então, o Submundo é um espetáculo de teatro, que parte de diferentes aspectos do teatro de animação para a concepção de um espetáculo que propõe, e essa sim é a questão inicial do espetáculo, e sempre das nossas encenações, propõe uma forma particular de comunicação com o público, o encontro de uma certa qualidade, de um certo tipo de comunicação com o público. A cada nova encenação propomos um novo tipo de encontro, e isso é, sobretudo, o que caracteriza o trabalho do grupo Sobrevento.

O Submundo para nós era um espetáculo grande, um espetáculo para grandes públicos, um espetáculo destinado a adultos, e que queria tocar diferentes questões do terceiro mundo, do terceiro mundismo, digamos assim, o que é que caracteriza esse terceiro mundo. Eram várias questões que foram nascendo ao longo de um período muito grande, eu acho que talvez uns três ou quatro anos. Ao longo deste período nós estivemos em diferentes países, como a Angola, a Irlanda, como a Colômbia, como o Chile, como o nordeste do Brasil, norte do Brasil, estivemos em lugares muito diferentes, e encontramos em cada um desses lugares elementos que nós trouxemos para este espetáculo. Então nós temos cenas que nós descobrimos na

Espanha, temos cenas que nasceram na Irlanda, temos cenas que nasceram de assistir uma dança folclórica colombiana. E cruzando então com diferentes questões, diferentes temas e resultando em diferentes encenações. Isso criou uma espécie de colcha de retalhos, que foi a estrutura que nós imaginamos para este espetáculo, nós não queríamos uma historinha com início, meio e fim, não queríamos falar de uma coisinha fácil de entender, uma coisa linear porque eu acho que isso também não falaria nada daquilo que nós queríamos falar, não era aquilo que queríamos falar. Nós queríamos realmente compor uma colcha de retalhos que fosse um painel do terceiro mundo, por diferentes aspectos, que seriam a miséria, que seriam a migração, que seriam a fome, que seriam o machismo, que seriam a esperança, que seriam o pó, que seriam muitos aspectos e elementos que acabaram entrando neste espetáculo. O cenário do André Cortez e da Daniela Tomaz que formava um tipo de palco com subterrâneos, dois espaços, um espaço de um submundo e um espaço sobre ele. E essa idéia de voltar sempre por meios destes alçapões a esta parte de baixo, que seria o submundo mesmo, ou seja, esta dificuldade de se levantar, de se erguer, como o pó que se é. E também a música do Henrique Ianes, que foi um elemento fundamental para a construção desta trama, desta estrutura para o espetáculo.

Bom, para nós, qual o entendimento sobre a animação? A animação é para nós simplesmente uma forma de abrigar mais espaços, de abrigar mais teatros dentro do termo teatro de bonecos. É só uma extensão do termo teatro de bonecos, é uma extensão que permite reunir sobre um mesmo título o teatro de máscaras, o teatro de objetos. Então o teatro de animação passa a ser um nome um pouco mais amplo, que também é um nome um pouco mais justo para este teatro de bonecos moderno que nós fazemos, que nós buscamos. Então animação seria isso, dar vida a um objeto inanimado, e com isso você pode falar de máscaras, teatro de objetos, teatro de formas animadas, mas nós não queremos levantar muitas bandeiras também, deste termo, desta nomenclatura, porque nossa preocupação primeira é fazer teatro, e depois é ser de bonecos. Então, primeiro teatro e depois de animação, ou depois de bonecos. Em relação ao que de fato pode caracterizar esta linguagem particular é a relação que o ator estabelece com a cena e os objetos nela presentes. Eu acho que isso é um ponto de partida que nós, por exemplo, dentro do

Sobrevento, tomamos para a criação de um teatro diferente, que não é um teatro preocupado com uma historinha, em contar uma historinha necessariamente, não está preocupado com o drama, não está preocupado necessariamente com a personagem, não está preocupado em atender as expectativas do público, mas que busca de alguma maneira surpreender, que busca de alguma maneira provocar o público. Eu acho que isso é o que a animação traz, eu acho que diferentes artistas vão tomar esta idéia do boneco, da animação, de outra maneira. Mas eu também sinto muito orgulho de me sentir primo de mamulengueiros, irmão de mamulengueiros, de um sombrista chinês, eu sinto orgulho disso porque eu acho que nós carregamos uma mesma herança. Também me sinto igualmente primo-irmão dos atores de teatro, de atores conhecidos do teatro, me sinto primo de dançarinos. Eu acho que nós somos artistas cênicos, e eu acho que não precisamos estar levantando tantas bandeiras do teatro de bonecos, eu acho que se isso enriquece nosso trabalho ótimo, mas se empobrece, isso não é muito bom.

A pergunta número três, toda estética dos elementos de cena de Submundo possuem uma unidade e auxiliam na produção de um discurso. Olha, você afirma que sim, eu também afirmo que sim, pelo menos essa é a nossa busca, isso foi o que nós quisemos fazer, nós quisemos costurar todos os elementos, num mesmo espetáculo, através dos mesmos elementos. Ou seja, criar uma unidade mesmo e um espetáculo que fosse uno. Apesar de que às vezes nós recebemos críticas de que, a não, isso de dizer que é uma colcha de retalhos é uma desculpa para não fazer o teatro tradicional. Bom, isso é um ponto de vista, que talvez tenha que ser tão respeitado quanto a nossa discordância, não é?

Do ponto de vista formal, qual foi a idéia que conduziu este processo de criação dos elementos de cena? Então é isso, nós realmente partimos de encontros, do cruzamento da arte de diferentes artistas e da vontade de expressão de diferentes artistas. Do Renato Machado iluminador, do André Cortez e da Daniela Tomaz cenógrafos, do figurino de Márcio Medina, que foi um elemento crucial para a unidade e para o entendimento nosso deste espetáculo, que foi um sofrimento para nós até que ele veio com uma solução, que foi uma solução que nós tomamos como milagrosa, como uma descoberta. Acho que o trabalho da música também nos esclareceu e nos determinou, acabou

criando rumos para o espetáculo, o espetáculo passou a ser isso, então ele é indivisível, de todos esses elementos, não é? Assim como o trabalho dos atores, com todas as suas dificuldades, com todos os seus méritos, então é feito disto, das nossas capacidades e incapacidades, das nossas possibilidades e limitações, e disto que é construído o nosso espetáculo. Agora, assumindo a riqueza destas possibilidades e destas limitações. E não se resignando a elas e reconhecendo-as como restrições ao desenvolvimento do nosso espetáculo. A idéia foi realmente o cruzamento do trabalho destes diferentes artistas. E elementos como a poeira, o pó através da vermiculita, que é este pó, este produto agrícola que nós usamos para simbolizar areia, para criar a areia que nós sonhávamos. A utilização deste cenário de ferro com alçapões, a utilização dessa música como a base da nossa encenação, as costuras da iluminação, uma iluminação um pouco beckettiana também, elementos assim vão trabalhando e criando este espetáculo. São os pontos base do ponto de vista formal, eu acho que foi um pouco isso que você perguntou.

Na pergunta número quatro, como foi o trabalho de preparação dos atores para este espetáculo? Houve um trabalho muito físico para criação deste espetáculo, o desenvolvimento de uma mecânica, uma forma de caminhar, de uma forma de gesticular, de uma forma de agir. Então, ações desenvolvidas uma de cada vez, não existem ações simultâneas feitas por um mesmo ator. A distribuição de focos, muito precisa. A criação de focos para o espectador, muito precisos e o deslocamento destes focos, o deslocamento de áreas também, ou seja, o espectador às vezes vê apenas um pequeno aspecto do boneco, depois vê o conjunto que engloba também os atores, depois vê o conjunto inteiro do cenário e isso é muito trabalhado dentro do Sobrevento e foi muito trabalhado dentro deste espetáculo para criação do mesmo.

Os atores, houve necessidade de desenvolvimento de alguma habilidade específica? Muitas habilidades específicas, para começar, o trabalho de mamulengo, que era um trabalho que nós não dominávamos, que nós cruzamos com uma técnica chinesa que nós conhecíamos melhor. Mas esse trabalho do mamulengo foi um trabalho assim desenvolvido a duras penas, nós hesitávamos muito em fazer isso. Nós fizemos também um trabalho de danças, tanto danças folclóricas que nós fizemos com a orientação de especialistas, que foram o Alício e a Juliana.

Nós fizemos também um trabalho específico de danças como a valsa, por exemplo, que nós dançamos no início e no final do espetáculo, esta valsa também foi coreografada por dois especialistas. Nós tivemos diferentes trabalhos de preparação de ator, manipulação direta, num dado momento, nós tivemos muitos processos, também de interpretação, de colocação da voz, de dicção, de entonação, eu acho que foram muitas coisas mesmo, cada cena aborda uma coisa específica. E trabalhos até ligados à mímica, um trabalho corporal muito físico em relação a isso, para desenvolver este gestual que nós fazemos no espetáculo. Foi um trabalho realmente longo que deve ter durado dois anos, um ano e meio talvez, de ensaio propriamente ditos, mas eu acho que uns quatro anos de criação. Faço aqui uma pausa para começar a pergunta número cinco. Até breve.

Oi. Paulinho. Na pergunta número cinco você me diz porque optar pela música ao vivo? Eu acho que nós trouxemos um compositor que refletia estas buscas que nós tínhamos naquele momento. Nós ao longo deste período muito longo, deste período muito grande que nós tivemos buscando este espetáculo, nós cruzamos com um compositor pernambucano chamado Henrique Ianes, um dos fundadores do movimento armorial, um grande violonista, um violonista muito conceituado e uma grande compositor. Nós assistimos a um show dele em uma das viagens que nós fizemos pelo interior de São Paulo e neste show ele apresentava uma formação muito curiosa que era uma formação que misturava a música popular à música erudita. Então ele tinha uma viola caipira, um violoncelo, tinha um violão, percussão. E foi um pouco o que nós fizemos nos nosso espetáculo. Nós usamos uma formação que envolvia bandolim, viola caipira, violão, percussão e violoncelo. E assim nós pudemos criar uma música para o espetáculo, que ao mesmo tempo em que ela era, retomando então Paulinho, essa música ao vivo foi uma consequência natural deste trabalho, porque nós tínhamos um trabalho que não podia ser gravado num CD, ele não podia ser frio, mas não é só isso Paulinho, porque o que acontece é que quando você trabalha com a música ao vivo, você tem um espaço que é da própria música, então. Por exemplo, o espetáculo começa com a luz se abrindo sobre os músicos, que tocam uma abertura de um minuto e meio, só depois disso se acende, só depois disso, eu acho que uns três minutos depois, é que se ascende uma luz sobre o cenário, que ainda não se

constitui uma luz muito clara e se faz uma transição para o espaço da cena. Então quando nós fizemos uma versão gravada porque nós fomos convidados a ir para o Irã, com este espetáculo, está abertura era inviável. Então nós cortamos a música para que ela entrasse diretamente na cena. Você não pode ter um minuto e meio ou três minutos, agora não me lembro exatamente, três minutos em que as pessoas estão ouvindo um CD antes de começar um espetáculo, isso não existe. Mas se são três minutos em que os espectadores estão vendo os músicos tocar numa abertura isso já é outra coisa. E isso acontece durante muitos momentos do espetáculo, há muitos momentos em que o foco se desloca para os músicos. Até no mamulengo, existe uma relação com os músicos que estão tocando, como se eles fossem uma espécie de *Mateus*. Então é por isso que a música foi importante, ela realmente ocupava um espaço muito grande, um peso muito grande no espetáculo, por isso ela tinha que ser ao vivo, ela não poderia ser gravada.

Na pergunta número seis quando você quer saber quais foram os textos utilizados e pronunciados pelos atores, eu posso te mandar um programa do espetáculo para que você tenha todos os textos. Mas nós usamos textos de diferentes fontes, nós usamos um texto do Jonathan Swift, irlandês, nós usamos textos do Antônio Conselheiro, nós usamos textos do padre, textos bíblicos, de São Pedro e de São Mateus, nós utilizamos coisas muito diferentes, textos muito diferentes, eu não sei enumerar agora, mas é fácil de ver pelo programa que eu vou mandar para você.

Se pode existir alguma diferença entre o ator que trabalha com bonecos... Ah, perdão. Qual o objetivo destes textos? Eu acho que o mesmo objetivo das cenas é o objetivo das músicas que é compor este painel do teatro, do terceiro mundo, do que seria o terceiro mundo, do que seria este submundo. Da miséria que se estende deste a Galileia do século primeiro até o Brasil de hoje. A Irlanda de duzentos anos, a África de agora, então eu acho que é este painel que a gente queria compor, e estes textos entraram para mostrar que este submundo, também o texto do Salvador Allende no Chile, que você ouviu e é impressionante como isto fala da nossa realidade, da realidade política de hoje e como isso foi a história de tantos e tantos países muito além do Chile. Como esta história do Jonathan Swift vai muito além da Irlanda daquele momento, que reflete o Brasil de hoje, então foi

essa a busca, de textos de diferentes lugares. Da Galileia do século primeiro como um texto que poderia ter sido escrito agora, ontem, hoje. Por isso que estes textos se cruzaram por diferentes aspectos, tentando retratar diferentes questões, diferentes aspectos, mas todos de origens diferentes, como se tudo fosse do Brasil de hoje.

Se pode existir alguma diferença entre o ator que trabalha com bonecos e o ator que não trabalha? Eu acho que pode existir, mas também pode ser que não exista. Eu acho que o ator que trabalha com bonecos é como se ele desenvolvesse um instrumento. Então eu acho que você ser manipulador de luva é como tocar violão, isso requer um aprendizado, requer um desenvolvimento. Eu acho que é como o violão, você pode tocar em uma semana, e você tem obrigação de ser melhor se você toca há trinta anos. Então alguma coisa você tem que aprender ao longo de trinta anos tocando violão, assim como ao longo de trinta anos manipulando bonecos de luva.

Eu acho que isso é um pouco o trabalho específico do ator que trabalha com bonecos, mas eu não acho, por exemplo, que no nosso trabalho, nós queiramos aperfeiçoar esta manipulação. Então foi engraçado quando o Yang Fang, que veio aqui ao Brasil trabalhar conosco, quando ele nos disse, mas como é que vocês podem querer se aprimorar em uma técnica se vocês mudam de técnica a cada espetáculo? E, se por um lado ele parecia ter razão, por outro lado ele não compreendia o tipo de teatro que nós fazemos, o tipo de teatro que nós buscamos. Que para dizer coisas diferentes nós precisamos usar ferramentas diferentes, técnicas diferentes, bonecos diferentes, estéticas diferentes, espaços diferentes, públicos-alvo diferentes, eu não sei, textos diferentes, eu acho que é isso que caracteriza o nosso trabalho com bonecos, eu acho que todo trabalho com bonecos dá ao ator uma consciência corporal, uma segmentação das partes do corpo, uma dissociação das partes do corpo, eu acho que todo trabalho de manipulação com bonecos, ele oferece isso, oferece um monte de outras coisas, que isso está na história do teatro de bonecos, na história da teoria teatral, na história de tantos encenadores, eu acho que eles falam disso e tomam os bonecos de diferentes maneiras ao longo da história para defender diferentes formas teatrais ou buscar diferentes formas teatrais.

Se nós trabalhamos, ou já trabalhamos, com atores que não tinham experiência em teatro de animação? Sim, trabalhamos, mas nós não contratamos atores, nós criamos espetáculos com atores que nasceram, que vieram de oficinas nossas e que se afinaram com a nossa forma de criar, com a nossa estética, com a nossa ética, com nossa forma de produzir, com a nossa forma de encarar o teatro, com nossa forma de nos organizar, de pagar, com a nossa forma de cobrar, com nossa forma de nos relacionar com outros artistas, com técnicos em teatro, com formas de nos relacionar no grupo, numa viagem, por exemplo, sei lá. É isso que é a prioridade nossa, não é? Então não adianta muito para nós só ter talento, mas o que adianta é ter uma afinidade. E é com essas pessoas com as quais tenhamos afinidade, que nós vamos trabalhar e não com as pessoas que nós julgamos muito talentosas. Então, o trabalho com atores que não tinham experiência em teatro de animação, nenhum de nós tinha experiência em teatro de sombras até ontem, nenhum de nós tinha experiência em teatro de luva chinesa até ontem, sei lá, até anteontem. Mas nós buscamos aprender estas técnicas em função dos trabalhos que nós vislumbramos, que nós desejamos, com grandes especialistas que nos ensinam e nós tentamos então encontrar o nosso, pelas mãos destes artistas que nos ajudam. E sempre através do cruzamento com outros pontos de vista. Então num teatro de sombras nós vamos cruzar o trabalho de um grande mestre chinês, com o trabalho do Liang Jun com o trabalho do Alexandre Fávero, por exemplo, para chegar a um trabalho que seja o nosso trabalho, a nossa busca. Eu acho que é isso que nós fazemos.

Na pergunta número oito, ainda sobre Submundo, porque montar o espetáculo em 2002, o que vocês tinham necessidade de falar. Eu acho que nós realmente queríamos falar sobre este terceiro mundo que está em tantos países que nós visitamos, tanto em países europeus quanto em países africanos, latino americanos, quanto no nosso Brasil mesmo. Era isso que a gente queria falar e montar este quadro e por isso que nós montamos este espetáculo em 2002.

E depois é claro, é um espetáculo que como você pergunta na questão nove, como você avaliaria o espetáculo hoje, do ponto de vista da realização pessoal, você acha que o espetáculo cumpriu com os objetivos propostos pelo grupo,

conseguiu expressar o que vocês queriam? Eu acho que sim, é um espetáculo que nos satisfaz muito, e um espetáculo que nos deu muitas alegrias e continua nos dando muitas alegrias, ele continua em repertório e nós apresentamos este espetáculo há pouco tempo, numa mostra latino americana no Memorial da América Latina, neste ano mesmo, meados deste ano. Agora, é um espetáculo que está em constante evolução, as coisas mudam, todos nossos espetáculos de repertório mudam ao longo do tempo, e se não mudassem eles parariam. Então para não interromper a carreira destes espetáculos nós sempre modificamos, uma coisa aqui, uma coisa ali, nós reensaiamos, nós reestruturamos, nós modificamos, nós cortamos, Então isso precisa fazer constantemente para que ele continue sendo atual para nós, para que ele continue dizendo aquilo que ele disse naquele momento em que nós o criamos, então eu acho que é isso também que a gente faz no teatro de bonecos. Para que uma técnica de teatro seja atual, como o Pupis Sicilianos, ela tem que mudar, se ela não evoluir, ela não vai mais dizer aquilo que ela disse e como disse naquela época e naquele lugar.

Na pergunta dez, em que aspectos você acredita que os recursos técnicos e quais do teatro de animação corroboram na criação das cenas de Submundo? Eu acho que estas cenas, elas foram feitas pelo teatro de animação, não só a partir dele ou lançando mão de alguns recursos técnicos, elas nasceram do que o próprio teatro de animação oferecia. Então, por exemplo, o mamulengo no Submundo, ele não é uma técnica, ele é uma cena, é um quadro, que diz aquilo que ele diz, então só poderia ser feito utilizando o mamulengo mesmo, se não fosse com essa barraca, com essa interpretação com esse quadro, nós não faríamos o quadro. Então é mais ou menos assim, o que o violão traz para esta música que você tocou, eu acho que ele é a própria música que a gente tocou, é um pouco isso. Então nós trabalhamos a manipulação direta, num dado momento, trabalhamos uma espécie de máscara corporal, num outro momento, com esse trabalho dos atores, que tem um pano na cabeça. A ideia era realmente trabalhar os personagens como bonecos, de alguma maneira, mesmo que isso não resulte num trabalho claramente reconhecível como boneco. Mas isso acaba propondo uma estética particular. Nós trabalhamos também uma cena que era a cena dos lenços, em que a Sandra faz uma

espécie de dança folclórica, que tem a ver com a Colômbia, com o Chile, que tem a ver com o nordeste do Brasil, e ao mesmo tempo essa cena fala de machismo, fala de uma relação entre homem e mulher neste terceiro mundo. E isso é uma dança, não sei se é exatamente teatro de bonecos, talvez tenha a ver com luva também, porque isso foi uma das bases desta cena, mas, quer dizer, esta dança, somada ao teatro de luva é que faz essa cena ser o que é. Ela não nasceu para ser trabalhada a partir disso, ela nasceu por ser isto. Então, esta dança ela acabou sendo esta cena de teatro de animação, digamos assim. É sempre um cruzamento de diferentes elementos que vão dando origem as próprias cenas, então eu não sei se quem nasce primeiro é o ovo ou a galinha, é tudo uma coisa só, a galinha é tudo isso.

Sobre a montagem de Ubu, de 1996, porque optar por uma estética que oculta os atores através de figurinos, próteses, máscaras? O Ubu era uma tentativa de aproximação da ideia de supermarionete de Gordon Graig. A leitura de Gordon Graig combinada a ideia de um espetáculo rebelde, um espetáculo que fosse usada a música heavy metal de uma maneira meio grotesca, usar um tipo de encenação que fosse bruta, um trabalho que começou até mesmo a partir de máscaras africanas, então a origem mesmo era uma coisa com máscaras africanas. Foi se cruzando com o trabalho de um figurinista chamado Mauricio Carneiro que desenvolveu esta espécie de supermarionetes, uma ideia de manipulação feita com todo corpo, de deformação do ator. Tudo isso é que vai se cruzando para chegar ao espetáculo. Então não existe mesmo um ponto básico, tem muitos cruzamentos que vão dando origem a uma coisa de certo modo original, que vão dando forma a uma composição original, particular. O cenário do Helio Oichbauer, que foi um elemento importante para a criação deste espetáculo. A música heavy metal, que foi trazida pelo José Roberto Crivano, que é nosso colaborador até hoje, eu acho que são todos estes elementos somados que vão dando origem e esta forma que nós encontramos para fazer o Ubu. Que é um espetáculo que nasceu para o teatro de bonecos mesmo, nasceu como um espetáculo de bonecos. E é fácil de um bonequeiro reconhecer estes elementos, a vela verde, o vai para o fosso, todos estes elementos que são muito familiares para nós bonequeiros. Então, porque ocultar os atores, por causa disso, por esse cruzamento,

para criar um teatro grotesco, que também se ligasse a esta teoria da supermarionete do Gordon Craig.

Que dificuldades este mascaramento corporal dos personagens de Ubu inflingiu aos atores, como foram superadas, que resultados foram obtidos? Foram muitas as dificuldades, isto nos exigiu um trabalho corporal muito árduo, nós fizemos um trabalho físico muito intenso, nós fizemos o desenho de formas de movimentação com determinados aspectos que se aproximam muito da dança, formas de finalização dos gestos, o acabamento, o tamanho dos gestos, o desenho deles, tudo isso baseado também em coisas do Eugenio Barba. Foram muitos os elementos que se cruzaram, realmente são muitos elementos, e a gente acaba banhado por isso e chegando a uma coisa que a gente não reconhece muito bem, não identifica a origem destas coisas. Nem a gente lembra muitas vezes de onde nasceram estas coisas. Mas eu me lembro de um trabalho corporal muito intenso e quando nós colocamos então estes figurinos, que eram muito pesados, e difíceis de usar e quentes, nós também tivemos vários tipos de dificuldades. Então desde, por exemplo, a estruturação, quando a gente começou a estruturar com espuma, isso fazia um calor infernal, e impossibilitava os movimentos que nós almejávamos, e nós tivemos que substituir por uma estrutura com barbatanas, que se usam para fazer anquinhas, estruturas de roupas de mulher, de corpetes, espartilhos. Então usamos estas estruturas, usamos estruturas também de telas de plásticos, como estas telas de mosquiteiros que se usam em janelas. Nós usamos elas também para o rosto porque um dos problemas que também nós encontramos foi de que o rosto dos atores eles acabavam sufocando os atores, porque se colocava um pano sobre o rosto dos atores e a transpiração obstruía os poros do tecido e isso fazia com que nós nos sufocássemos, que o pano ficasse como lacrado, e isso fazia com que nós não pudéssemos respirar, a boca e o nariz ficavam obstruídos. Então nós chegamos a um tipo de máscara que usava uma estrutura semelhante a máscaras de esgrimistas, digamos assim, que você tinha uma espécie de rede plástica que distanciava o tecido do contato direto com o rosto e impedia que o suor obstruísse esses poros do tecido que era exterior a esta estrutura interna semelhante às máscaras de esgrima, feitas com tela de mosquiteiro, telas plásticas, digamos assim.

Isso obrigava também a gente a fazer movimentos muito grandes, com terminações muito precisas, a utilização de gestos que terminavam de formas fluidas ou em toques, de formas secas ou fluidas, fundidas ou em toque. Então, todo um trabalho muito próprio da dança, próprio também da mímica, do teatro gestual, do teatro corporal. Etienne Decroux que foi também uma influência importante no trabalho da gente. O trabalho mímico, por aí, não é? Todos nós tivemos formação em mímica, tanto eu como a Sandra, quanto o Miguel Velhinho, e nós tivemos uma base de mímica que não é utilizada exatamente neste espetáculo, mas também não deixa de ser utilizada neste espetáculo. Ou seja, nossa preocupação não é com a pantomima, mas com o teatro gestual, corporal. O que não impedia a gente de usar texto, o texto era presente em todo o espetáculo naturalmente. Então nós éramos obrigados a fazer gestos muito grandes, um pequeno gesto sumia dentro daquelas roupas, então os gestos tinham que ser muito grandes, muito acabados. Nós quando terminávamos estávamos realmente exaustos, muito cansados, eu não sei se hoje conseguiríamos reproduzir este espetáculo porque já não temos mais a idade de antigamente, naturalmente.

Se o espetáculo hoje fosse remontado, se eu modificaria algo, o que e porque? Eu acho que nós teríamos que reencenar, retrabalhar o espetáculo, daí ver que modificações traduziriam nossas preocupações, nossas visões de mundo de hoje. Usando esta base nós teríamos que readaptar a uma nova forma de interpretação, um novo tipo de trabalho corporal, eu acho que nós realmente não teríamos condições físicas de fazer este espetáculo mais, talvez tivéssemos, mas com muito esforço, e talvez fosse caso de colocar pessoas mais jovens nos papéis que nós desempenhamos naquela época. Eu acho que isso seria o primeiro passo a modificar. Agora, naturalmente se nós reencenássemos, até que eu gostaria muito de fazer, porque é um espetáculo muito bacana, que fala muito de nós, da nossa visão de mundo, do teatro, nós teríamos o maior prazer em fazer de novo, mas para fazê-lo certamente faria com o Miguel e com a Sandra muitas modificações para chegar a um espetáculo atual, que dissesse aquilo que nós gostaríamos de dizer hoje, ou aquilo que nós quisemos dizer naquela época.

Que aspectos você considera essencial para a formação do ator contemporâneo no teatro de animação? Eu acho que é o

entendimento do mundo contemporâneo, eu acho que é preciso entender o que é o teatro que se faz hoje em dia, o que o teatro anda buscando, como dizer isso através da nova postura do espectador hoje, o espectador de hoje não é o espectador de ontem, o que leva ele a sair de casa para assistir um espetáculo é uma outra coisa, então eu acredito que isso seja realmente um jogo, e precisa ser mudado constantemente, então era isso que eu dizia, para dizer as mesmas coisas que se disse ontem, tem que dizer de outra maneira, porque as pessoas hoje já não são as mesmas, o mundo já não é o mesmo. Então eu acho que o que é importante para o ator contemporâneo é estar ligado ao que acontece no mundo, que é o seu público, o que é o público que ele busca, o que quer dizer e como ele pode dizer isto para este público. Esta tem que ser a preocupação fundamental, a busca dele. Esse ator tem que entender que já não é mais um personagem, esse ator já não é mais aquele grande ator de antigamente, essa ideia de grande ator é uma ideia um pouco ultrapassada, é uma ideia superada. Esse ator que se maquiava, para se transformar numa outra figura, tudo isso me parece uma coisa muito fora de moda, muito ultrapassada. Eu acho que o teatro tem outras preocupações hoje e eu acho que é importante que esse ator reconheça isso e que, sobretudo, se coloque no papel de criador, porque o ator moderno tem que ser um criador. E o ator do teatro de animação ele sempre foi o criador, tem que continuar sendo, porque ele não é um mero manipulador, ele é um criador de um espetáculo. Como o ator moderno do teatro de atores contemporâneo.

Quinze. Quais as mudanças que você percebe no panorama artístico, no que se refere as produções do teatro de animação brasileiro nos últimos anos? Eu até gostaria de que o teatro fosse aquilo que eu imaginei que fosse, eu acho que o teatro de animação brasileiro, ele é uma mistura de teatro moderno e tradicional, ele é uma mistura de teatro de vanguarda com teatro popular, teatro erudito, eu acho que é uma mistura de várias coisas, mas eu não sei se ele tem sido tudo isso. Eu acho que muitas vezes o teatro de animação tem se rendido às questões econômicas primeiro, a necessidade de subsistência, pura e simples, que não é um problema, mas quando você começa a querer atender às expectativas do público e não jogar com elas e não tentar derrubá-las, não ser incomodo, não ser uma provocação, então eu acho que você está traindo a própria

arte. Eu acho que a arte ela é uma, tem que ser sempre uma provocação, ela não pode ser um atendimento das expectativas do espectador, do público, eu acho que isso é muito pouco. E o público também não quer isso, então, quer dizer, quando você faz isso você acaba partindo de uma premissa falsa, de ideias falsas daquilo que o público gosta, daquilo que o público quer. Eu acho que não se pode fazer um teatro desta maneira, e muitas vezes por questões de subsistência, acabam-se repetindo fórmulas, acaba-se caindo numa mesmice que é pobre para o público, que é pobre para as crianças, que é pobre para o público adulto, que pode responder num primeiro momento depois se esgota. Eu acho, eu gostaria de perceber um pouco mais de inquietação no teatro de animação brasileiro, eu acho também que os grupos fortes são grupos antigos, e isso é uma pena porque eu não vejo tanta renovação original no teatro de bonecos, eu vejo sempre jovens reproduzindo aquilo que nós estamos fazendo ou aquilo que nós fizemos, aquilo que grupos como a Truks, XPTO, Pia Fraus, Os Contadores de Histórias, o Navegando fizeram. Então eu gostaria de ver mais jovens ousando cena teatral, e eu vejo que por mais que nós tenhamos tentado formar jovens, eu acho que nós acabamos deixando uma espécie de lacuna, que vem sendo sanada, porque tem muitos jovens que vem acompanhando a gente mas eu gostaria de ver mais criações originais, ousadas, atrevidas, no teatro de animação, e sobretudo, criações que nascessem de uma inquietação estética, nascessem de uma inquietação artística, qualquer tipo de inquietação, ou indignação. Mas não de uma busca de espaço no mercado de trabalho.

ANEXO V: Texto/roteiro do espetáculo *Submundo*

TEXTO / ROTEIRO – ESPETÁCULO SUBMUNDO

QUADRO I – VALSA BRANCA

Um casal surge, se abraçam e fazem menção de começar a dançar, desistem, saem separados.

QUADRO II – PEDINTE

Um homem jovem surge. De pé, estica as mãos para a frente, como se estivesse pedindo alguma coisa. Desiste. Novamente pede, desiste. Olha à sua volta e repara numa lata de lixo, que está semi enterrada na areia. Vai até ela e vasculha o que tem dentro: a única coisa que encontra são jornais e um barbante. Senta-se e olha para o vazio. Encontra umas pedrinhas e brinca com elas. Pega o barbante e amarra uma pedrinha em cada ponta do barbante. Pega o jornal e faz um boneco que parece uma galinha. Passa o barbante no meio do corpo e, dele, faz as patas da galinha. O homem manipula a galinha de jornal com muita precisão e realismo. A galinha parece ter vida e o homem começa a brincar com ela: o homem se diverte. A galinha parece, então, querer botar um ovo: tenta fazê-lo sem resultado. Por fim, consegue colocá-lo, fica contente e sai. O homem surpreende-se. Toma o ovo nas mãos, examina-o contra a luz. O ovo, subitamente, parte-se. Dentro dele, só há areia. O homem olha para cima com amargura. A luz se fecha nele, até a escuridão total.

QUADRO III – HOMEM DE AREIA

Um homem caminha e as suas vão se desfazendo e virando areia

QUADRO IV – RETIRANTES

De um lado, surgem um pai, uma mãe e dois filhos. Todos aparentam cansaço, como se estivessem caminhando há muito tempo. Todos carregam uma mala: o pai carrega uma caixa, com grande cuidado. O filho mais novo parece ter grandes dificuldades para carregar a dele: deixa cair a sua mala e fica para trás do resto do grupo. A família o espera. O pai olha-o com reprovação. A mãe e o filho mais velho vão ao seu encontro, enquanto o pai senta-se para esperá-los e adormece. Vendo-o adormecido, os outros membros da família entreolham-se e

resolvem abrir a caixa que o pai carregava com tanto cuidado. Dentro da caixa há uma espécie de santa que se revela, na verdade uma boneca, uma bailarina. Mãe e filhos brincam com a bailarina, fazendo- a dançar, girar, saltar. A bailarina move-se com grande graça, encantando mãe e filhos, que a manipulam. A bailarina faz piruetas belíssimas e dá saltos cada vez mais altos. Num destes saltos, a mãe e os meninos vêem a bailarina transformar-se em um pássaro. O pássaro voa ao redor deles e de repente é aprisionada pelo pai, que despertara subitamente. O pai abre uma das malas: nela, há vários pássaros mortos, ele a coloca entre as muitas outras, para a decepção dos demais da família. Depois de guardá-la, o pai pega na mão do menino mais novo: a mãe e outro filho o seguem em silêncio, continuando a sua jornada.

QUADRO V – PAI

Um pai carrega o filho no colo. O Bebe vai se desfazendo e virando areia.

QUADRO VI – MODESTA PROPOSTA

Baixa um grande telão. Uma mulher apresenta-se e começa a discursar: apresenta a Modesta Proposta de Swift.

É impossível ficar indiferentes, quando nós andamos pela cidade e vemos tantas pessoas morando nas ruas, mães carregando 4, 5, 6 filhos, que se vestem de trapos, que vivem de restos, que reviram o lixo para ver se conseguem alguma coisa para comer. Como não ficar indignados ou no mínimo constrangidos ao ver que tem tanta gente mendigando, se humilhando para sobreviver, apenas para sobreviver.

Nós não estamos fazendo nada para evitar isto e, ainda assim, há quem se espante com o aumento da criminalidade e da mendicância. Como poderia ser de outra forma? E por que esta surpresa, se esta situação é fruto exatamente da nossa falta atitude, da nossa incapacidade de propor soluções tomar iniciativas sérias. A situação é insustentável e a tendência é piorar!

É por isto que estou aqui esta noite: para apresentar uma Modesta Proposta para que as crianças pobres do nosso país não sejam uma carga nem para seus pais e nem para o Estado, mas para que se tornem membros úteis à sociedade.

Estima-se que pelo menos 1 em cada 3 pessoas que nasce neste país, vivem hoje na mais completa miséria. Deste 1/3 de miseráveis a metade são crianças. A questão portanto é: como é que nós vamos fazer para alimentar um número tão grande de crianças pobres? No deplorável estado econômico em que se encontra nosso país.

Uma criança recém-nascida pode ser sustentada, perfeitamente, até um ano de idade apenas com leite materno. É a partir de um ano de idade que começa o problema. E é aqui que entra a minha proposta. Um professor americano muito renomado me assegurou que uma criança saudável, bem cuidada, com um ano de idade é um dos pratos mais deliciosos, completos e nutritivos, seja guisada, assada, ou cozida. E eu não tenho dúvidas de que será uma delícia na brasa, tanto na grelha quanto no espeto.

Proponho que do total destas crianças pobres, 1/6 seja reservado para reprodução, **que é mais do que permitimos ao gado.** O resto das crianças pobres, com um ano de idade, nós vamos colocar à venda. Isto, além do aspecto gastronômico, vai ser um excelente negócio pois se quando a criança quando nasce pesa de 3 a 5 quilos e em um ano, só dando de mamar, ela chega a pesar de 15 a 20 kilos. Imaginem durante quantos dias uma criança não vai alimentar uma família inteira. De uma carne que é uma iguaria, um verdadeiro banquete!

Eu já sei o que todo mundo está pensando agora: que esta carne vai ficar um pouquinho cara não é? **Bom, de fato ela deverá ser mais cara do que a carne de porco, mas em termos de paladar esta carne deverá ser infinitamente superior, porque nós não vamos comparar uma carne nobre com uma carne de uma porcária porco.**

Acho que as vantagens desta proposta são óbvias e são muitas. Mas eu vou me restringir somente a algumas porque eu quero ser o mais **objetiva** possível para que todos entendam muito bem o alcance deste projeto.

Primeiro: com esta proposta estaremos contribuindo para diminuir a tremenda desigualdade social que existe no país. De que forma? Uma vez que esta carne vai ser consumida pelas classes mais privilegiadas, nós vamos ter um quadro onde os ricos vão estar pagando pelos mais pobres. Literalmente.

Segundo: com esta proposta, nós vamos terminar de vez com uma prática horrosa que é a dos abortos, uma prática que é feita

muito mais para evitar gastos e despesas do que as responsabilidades. Com esta proposta, nós vamos acabar de vez com **uma prática tanto cruel quanto imoral.**

Terceiro: **finalmente nós poderemos começar a pagar as dívidas enormes do nosso país, graças ao tremendo aumento das nossa exportações pois imaginem a quantidade de toneladas de carne que seriam agregadas às nossas exportações. E nós conseguiríamos manter facilmente o alto nível de oferta, pela nossa incrível capacidade de multiplicação e pelo gosto manifesto dos nossos pobres por este tipo de produção.**

Quarto: a minha proposta constituirá um grande estímulo ao casamento e à constituição de núcleos familiares, célula-base de toda grande nação. A transformação dos núcleos familiares em células produtivas dará ao papel de mãe o status de profissão. E mais, aumentaria o cuidado e a ternura das mães para com seus filhos, certas de que suas pobres teriam um futuro garantido. E, mais, que lhes dariam lucros, ao invés de despesas. Os homens passariam a gostar das suas esposas grávidas e jamais se atreveriam a agredi-las, na pior das hipóteses por medo de comprometer a renda familiar. Já não seria pouca a vantagem desta proposta se a gente só diminuísse a violência contra a mulher. É ou não é?

Eu gostaria que vocês observassem que eu estou concebendo este meu remédio para o nosso país e não para qualquer outro que já tenha existido, exista, ou, acredito, possa existir sobre a face da Terra. Portanto, que ninguém venha me falar de recursos tais como **comprar somente produtos fabricados no nosso país, proibir ou taxar os supérfluos, tomar um pouco mais de cuidado em não vender nosso país e as nossas consciências por uma ninharia e promover um espírito de honestidade, iniciativa e competência em nossos comerciantes, os quais, se tomássemos agora uma decisão de só comprar produtos nacionais, iriam se unir, imediatamente, para nos enganar e para nos extorquir no preço, na medida e na qualidade.** Portanto, repito, que ninguém me fale de métodos como estes, enquanto não existir um fio de esperança de colocá-los em prática.

Eu quero que vocês saibam que, apesar do meu entusiasmo, eu não estou tão violentamente aferrada à minha idéia a ponto de que rejeite qualquer outra proposta tão inocente, barata, fácil e

eficaz quanto a minha, que venha ser apresentada por pessoas sensatas. Mas, antes que estas pessoas a quem minha idéia tanto desagrada, a ponto de tentar refutá-la, venham contrapor qualquer coisa ao meu projeto ou propor outro melhor, eu desejaria que estas pessoas perguntassem a estes tantos miseráveis se eles não teriam achado que teria sido uma grande alegria para eles terem sido vendidos como comida, com um ano de idade, da maneira que estou sugerindo, a passar tantos sofrimentos e privações como os que vêm passando desde então. E o pior: com a inevitável perspectiva de legar esta mesma miséria, ou uma maior, aos seus descendentes para sempre.

Graças à minha proposta, desenvolveremos nosso comércio, cuidaremos das nossas crianças, aliviaremos os mais pobres e daremos algum prazer aos mais ricos. Por fim, acabaremos com as nossa dívidas e com a nossa miséria. Se nós tivermos a determinação e a coragem de pôr esta modesta proposta em prática, ainda neste ano de 1729, em poucos anos poderemos voltar a andar pelas ruas em segurança, com a cabeça erguida, pois estaremos orgulhosos, muito orgulhosos, da nossa Irlanda.

Olhem eu faço questão de dizer que eu não tenho o menor interesse pessoal nesta proposta, eu não tenho filhos de que possa me valer um tostão - o meu filho mais novo já tem 6 anos - e o meu marido, o Sr. Jonathan Swift, já passou da idade de ter mais filhos.

QUADRO VII – SANTOS

ANTÔNIO CONSELHEIRO: afincou a espada na pedra e os anjos se reuniram e cantaram um hino. Porque a terra é de todos. Porque a terra é de ninguém. Justica que é imparcial, certa, sábia, cristalina, somente a justica divina no dia do juízo. E há de chover grande chuva de estrelas e aí será o fim do mundo. Se apagarão as luzes. Deus disse no evangelho: Eu tenho rebanho que anda fora deste aprisco e é preciso que se reúnam porque há um só pastor e um só rebanho. E na hora nona, descansando no Monte das Oliveiras, o apóstolo: Senhor, para o final desta idade que sinais Vós deixais? Há muitos sinais: Na lua, no sol e nas estrelas. Há de aparecer um anjo mandado por meu pai eterno, pregando sermões pelas portas, construindo igrejas e capelinhas e dando conselhos ao povo. E a espada foi

tão fundo que quase sumiu na pedra e de tudo que foi grotá jorrou água... e jorrou sangue... e jorrou sangue... e o leite que empapou a terra seca. Quem não tiver sangue nos pés, quem trouxer os bolsos cheios, quem consigo levar espelhos... É mais fácil que um camelo passe pelo buraco de uma agulha. A vaidade é uma caveira vestida de luxo e de gala que se desfaz em poeira num leve embate de vida. E das ondas do mar há de aparecer Dom Sebastião com todo o seu exército: dez mil soldados numa caravela branca, a luz do sol brilhando e uma cruz vermelha no peito de Nosso Senhor Jesus Cristo.

Fincou a espada na pedra e os anjos reuniram-se e cantaram um hino. Porque a terra é de todos. Porque a terra é de ninguém. Justiça que é imparcial, certa, sábia, cristalina, somente a justiça divina no dia do juízo. E há de chover grande chuva de estrelas e aí será o fim do mundo. Se apagarão as luzes. Deus disse no evangelho: Eu tenho rebanho que anda fora deste aprisco e é preciso que se reúnam porque há um só pastor e um só rebanho. E na hora nona, descansando no Monte das Oliveiras, o apóstolo: Senhor, para o final desta idade que sinais Vós deixais? Há muitos sinais: Na lua, no sol e nas estrelas. Há de aparecer um anjo mandado por meu pai eterno, pregando sermões pelas portas, construindo igrejas e capelinhas e dando conselhos ao povo. E a espada foi tão fundo que quase sumiu na pedra e de tudo que foi grotá jorrou água... e jorrou sangue... e jorrou sangue... e o leite que empapou a terra seca. Quem não tiver sangue nos pés, quem trouxer os bolsos cheios, quem consigo levar espelhos... É mais fácil que um camelo passe pelo buraco de uma agulha. A vaidade é uma caveira vestida de luxo e de gala que se desfaz em poeira num leve embate de vida. E das ondas do mar há de aparecer Dom Sebastião com todo o seu exército: dez mil soldados numa caravela branca, a luz do sol brilhando e uma cruz vermelha no peito de Nosso Senhor Jesus Cristo.

PADRE: Ouvistes o que foi dito: Olho por olho e dente por dente. Eu, porém, vos digo: Não resistais ao homem mau; antes, àquele que te fere na face direita, oferece-lhe também a esquerda e àquele que quer pleitear contigo, para tomar-te a túnica, deixa-lhe também a veste; e se alguém te obriga a andar uma milha,

caminha com ele duas. Dá ao que te pede e não voltes as costas ao que te pede emprestado.

Ouvistes que foi dito: amarás o teu próximo e odiarás o teu inimigo. Eu, porém, vos digo: Amai os vossos inimigos e orai pelos que vos perseguem; desse modo vos tornareis filhos do vosso Pai, que está nos céus, porque ele faz nascer o seu sol igualmente sobre os maus e bons e cair a chuva sobre justos e injustos. Com efeito, se amais aos que vos amam, que recompensa tendes? Não fazem também os publicanos a mesma coisa? E se saudais apenas os vossos irmãos, o que fazeis de mais? Não fazem também os gentios a mesma coisa?

Vós, criados, sujeitai-vos, com todo o respeito, aos vossos senhores, não só aos bons e razoáveis, mas também aos perversos. É louvável que alguém suporte aflições, sofrendo injustamente por amor de Deus. Mas que glória há em suportar com paciência, se sois esbofeteados por terdes errado? Ao contrário, se, fazendo o bem, sois pacientes no sofrimento, isto sim constitui uma ação louvável diante de Deus. Com efeito, para isto é que fostes chamados, porque também Cristo sofreu por vós, deixando-vos um exemplo, a fim de que sigais os seus passos. Ele não cometeu nenhum pecado; mentira nenhuma foi achada em sua boca. Quando injuriado, não revidava; ao sofrer, não ameaçava, antes, punha a sua causa nas mãos daquele que julga com justiça.

Sobre o madeiro, levou os nossos pecados em seu próprio corpo, a fim de que, mortos para os nossos pecados, vivêssemos para a justiça. Por suas feridas, fostes curados, pois estáveis desgarrados como ovelhas, mas agora retornastes ao pastor e supervisor das vossas almas. Portanto, deveis ser perfeitos, como o vosso Pai celeste é perfeito.

Na contra luz um homem com um facão na mão e na outra ao que parece uma cabeça, quando a luz muda se revela o homem com um coco na mão que o parte violentamente, e quando o levanta para beber a água do coco, dele sai arêia. Os dois Santos (Antônio Conselheiro e o Padre caem de joelhos como se tivessem morto)

QUADRO VIII – GUERRILHEIRO

Uma homem se para com um fusil muito grande, faz uma posse arrogante, levanta o fuzil, o aponta para o chão e dele cai arêia.

QUADRO IX – DANÇA DOS LENÇOS

Uma mulher, vestida com roupas típicas, faz uma dança que parece originária de algum país da América Latina ou do interior do Brasil. Na dança, ela faz uma coreografia com lenços. Primeiro, ela dança com um lenço e move-o como se fosse um personagem. Logo, faz surgir outro lenço, que se relaciona com o lenço anterior. Ela os movimenta: sempre dançando, faz com que pareçam um homem e uma mulher. Os lenços representam um casal que vai namorando, que briga, que namora novamente e quer vão tendo filhos e mais filhos. A dançarina faz que surjam inúmeros lencinhos em uma coreografia muito graciosa. Finalmente, o lenço que representa a mulher vê o lenço que representa o homem partir e deixá-la sozinha.

QUADRO X – O HOMEM DA PASTA

Um homem de terno e gravata caminha carrega, para enxuga o suor e abre a pasta e dela sai arêia.

QUADRO XI – ÚLTIMAS PALAVRAS (último discurso de Salvador Allende, transmitido ao vivo pela rádio Magallanes, em 11 de setembro)

Surge um homem fisicamente parecida a Allende discursando em português.

Compatriotas: Neste momento passam os aviões. Talvez esta seja a última oportunidade em que eu possa me dirigir a vocês. Minhas palavras não têm amargura, mas decepção, e elas serão o castigo moral para os que traíram o juramento que fizeram.

Diante da traição, só me cabe dizer aos trabalhadores: eu não vou renunciar. Colocado em uma passagem histórica, pagarei com a minha vida a lealdade do povo. E digo-lhes que tenho a certeza de que a semente que entregamos à consciência digna de milhares e milhares de cidadãos não poderá ser ceifada para sempre. Eles têm a força, poderão nos avassalar. Porém não se detêm os processos sociais nem com o crime, nem com a força. A História é nossa e é o povo quem a faz.

Trabalhadores de minha Pátria: Gostaria de agradecer-lhes a lealdade que sempre tiveram, a confiança que depositaram em

um homem que não foi mais do que um intérprete de grandes anseios de justiça, que empenhou sua palavra de que respeitaria a Constituição e Lei, e assim o fez. Neste dia 11 de setembro de 1.973, espero que aproveitem a lição. O capital estrangeiro, o imperialismo, unido à reação, criou o clima para que as Forças Armadas rompessem a sua tradição: Somos vítimas do mesmo setor social que hoje estará em suas casas esperando conquistar o poder com mão alheia para continuar defendendo os seus latifúndios e os seus privilégios... A História os julgará.

Certamente esta rádio será bombardeada e o metal tranqüilo da minha voz não chegará até vocês. Não importa: continuarão me ouvindo. Sempre estarei junto a vocês. Pelo menos a minha lembrança será a de um homem digno que foi leal com a Pátria.

Trabalhadores de minha Pátria: Tenho fé no Chile e no seu destino. Superarão outros homens este momento cinzento e amargo, onde a traição pretende se impor. Saibam que muito mais cedo do que tarde se abrirão as grandes alamedas por onde passará o homem livre para construir uma sociedade melhor.

Estas são as minhas últimas palavras, certo de que o sacrifício não será em vão. Tenho a certeza que pelo menos haverá uma punição moral que castigará a deslealdade, a covardia e a traição.

QUADRO XII – MAMULENGO (apartir do Teatro de bonecos popular nordestino e inglês)

Surge um mamulengueiro acompanhado de um menino , monta a sua barraca e começa a se apresentar.

MAMULENGUEIRO:Boa noite, boa noite, boa noite.

Opa, opa, opa.

Parou, seu tocador, parou.

Maestro, o que é que isso? Esse povo não respeita mais o senhor, não?

Porque acontece que nós não viemos aqui pra tocar forró não... Ah... Peraí, peraí, que vocês não tão entendendo... isso aqui só acontece se tiver participação popular. Quando eu disser uma coisa daqui, vocês respondem qualquer coisa daí, senão empaca e não sai disso. Vamos tentar de novo. Nós não viemos aqui pra tocar forró, não. Ahhh... (agora, sim).

Pois o negócio é o seguinte. Vejam bem que eu não venho sozinho. Pois eu ando aqui acompanhado. Eu venho aqui com a minha barraca. E vejam bem que isto não é uma barraca qualquer não. É uma barraca de última geração, tecnologia de ponta, tem cinco marcha a frente e duas atrás, câmbio automático e direção hidráulica. E junto com a minha barraca eu trago o meu chapéu. Não é novo, nem bonito, mas é fundo. E se for do seu agrado e se eu agradar vocês eu aguardo o seu agrado e agradeço a vcs. Pois então dá licença que lugar de bonequeiro é dentro da barraca. Seu tocador, sacode uma coisinha pra gente ouvir.

Caroca.

- Parou, parou, seu tocador. Vocês viram esse negrinho safado trançando as pernas aqui na frente. É por isso que o Brasil não vai pra frente. Esse povo só quer vadiar. Só quer se sacudir. Pode uma coisa dessa. Esse povo. Meu filho, só quer farra, só quer festa. E o senhor, seu tocador, não compactue, não, viu, que eu já estou lhe entendendo muito bem. O senhor também gosta de uma folia, não é não.

Tocador - E quem não gosta?

- Eu não gosto! Não gosto, não gosto e não gosto. Não gosto que os outros façam folia, não, viu. E não gosto de baderna, não. O senhor, seu maestro, é muito liberal. É por isso que esses músicos não respeitam o senhor.

- Pois olhe, vamos deixar de bate-boca, viu, antes que eu fique nervoso e mande o capataz dar um pau em vcs.

Contra-mestre – Uhhhhh!

- E vou começar baixando o cacete neste subversivo aqui em baixo.

- Pois muito bem, o meu nome, fiquem sabendo, é Coronel Liboro. Liboro – fe i fi, fi a fá, fi o fó, li o ló, Liboro. Liboro, compreendeu. Mas pode me chamar de Coronel, que eu atendo. Eu sou patrão, sou dono dessas terras daqui, dali, daonde essa

mocinha de preto tá sentada ali, daonde esse senhor careca tá sentado ali e daonde esses músicos tão sentado também. Eu quero dizer que eu mando muito aqui, viu? Mando, mando, mando, compreendeu? E eu sou mau. Eu sou perverso. Comigo é escreveu, não leu, tomou um cacete, tá certo?

- Seu Coronel, seu Coronel.

- Quem é vc?

- Eu sou Benedito.

- E que é que tu quer?

- Seu Coronel, eu sei que o senhor é um homem muito poderoso, muito bom, muito genérico, carismático, pneumático, automotivo e acontece que minha mulher anda ultimamente meio grávida, num sabe, e eu aqui ando ultimamente meio desempregado...

- Chegou em boa hora. Acontece que um funcionário meu acabou de ter uns probleminhas aí, tá com a espinhela caída, acabou de ir pro hospital e eu tenho um trabalhinho muito bom pra vc.

- É mesmo? Se não é pra enxugar gelo, encher saleiro pelos buraquinho, clarear urubu com água sanitária pra vender como galinha de granja e fazer campanha pro Paulo Maluf, pra mim qualquer trabalho tá prestando.

- Pois preste atenção que a coisa é simples: tu vai trabalhar no pilão.

- No pilão?

- No pilão, sim. Sabe como é que é?

- Sei, sim senhor, como é que faz?

- Não, meu filho, eu perguntei se tu sabe trabalhar no pilão?

- Não, sei, sim senhor, como é que faz?

- Olhe, meu filho, eu já percebi que você é meio enrolado. Então, preste atenção que eu vou lhe ensinar, viu?

- Primeiro tu pega o milho.

- Tá certo.

- Depois, tu põe o milho dentro do pilão.

- Tá certo.

- Depois tu pega o socador. Soca o milho. E sai farinha!

- Mas que maravilha! Gostei, seu Coronel. Mas gostei demais!

- Pois muito bem, tu fique aí socando o milho que logo mais eu volto pra ver como anda a produção.

- Tá certo! Vá com cuidado, viu, Coronel! Vá com cuidado que este povo lhe mata!

- O que foi?

- Não é que este pilão é grande, né não?
- É grande, sim. É pra mode eu fazer muita farinha pra ganhar muito dinheiro
- Mas peraí, é o senhor que faz a farinha?
- Não quem faz é vc.
- E é o senhor que planta o milho?
- Não, são os trabalhador.
- Mas quem colhe o milho é o senhor?
- Não, também são os trabalhador.
- E quem debulha o milho?
- São as muié dos trabalhador.
- E quem soca o milho pra fazer a farinha?
- É você.
- Mas quem vende a farinha é o senhor?
- Não, meu filho, são os vendedor.
- E quem ganha o dinheiro?
- Ah, esse sou eu!
- Mas que maravilha! Que coisa formidável. Gostei, seu Coronel! Gostei demais! O senhor tá de parabéns! Mas que beleza de serviço esse seu! Ô, seu Coronel, o senhor não tem um servicinho desses pra me arrumar, não?
- Tu deixa de ser besta! Vai trabalhar que se tu não quiser o trabalho, tem muita gente que quer. (sai)
- Ô, seu Coronel, que é isso? Tô achando ótimo isto aqui. Gostei mesmo... gostei demais... mande sua mãe vi ajudar aqui também... Safado! Não, mas gostei... gostei mesmo. Trabalhinho fácil. É tudo automático. Quer dizer que bota o milho, soca o milho e sai farinha. Bota o milho, soca o milho e sai farinha. Bota o milho, soca o milho e sai farinha. É formidável. Mas cansa demais... Vou dar uma descansadinha aqui um instantinho.
- Benedito! Acorda.
- Ô, seu coronel. Um minutinho só que eu já lhe atendo... (vira de lado e continua dormindo)
- Benedito, vc é um vagabundo. Mas eu vou lhe dar uma lição (pega um pau). Tu vai é entrar no cacete pra ver se se emenda (Benedito briga com o pau do pilão).
- Seu Coronel, pare...
- Parar por quê?
- Pare que eu também estou armado (pega o socador).]
- Seu Coronel, pare...
- Parar por quê?

- O senhor já viu quanta farinha eu fiz?
- Não.
- Pois fachavaor de dar uma olhada.
- Deixe eu ver. (Benedito soca o Coronel no pilão. Sai farinha)
- Farinha...
- Priii... Benedito é a polícia!
- Polícia? Como as notícias correm rápido por aqui...
- O que o que vc fez com o Coronel?
- Só um minutinho. Meus caros amigos, eu preciso que vcs tomem uma posição! Estamos frente a uma situação difícil. Aqui está a polícia. Aqui está o pilão. Eu sei que a resposta é difícil e é por isso que eu peço ajuda aos universitários. Ponho ou não ponho? Não ouvi direito. Tem gente que está indecisa... Tem gente que ainda está pesando os prós e os contras da situação, o seu papel na sociedade. Mas deixe eu explicar uma coisinha a vcs. Isto aqui, pra quem não percebeu, é Teatro de Bonecos. Vamos recapitular: aqui está a polícia, aqui está o pilão. Ponho ou não ponho?... Vcs é que pediram. (Soca o soldado. Sai farinha) É tudo a mesma farinha.
- Benedito, eu sou o juiz... Vc não pode fazer isso... Vc vai ser condenado...
- Ponho ou não ponho? (Soca o juiz. Sai farinha) Farinha do mesmo saco...
- Benedito, eu sou a morte... Vim pra te levar.
- Ponho ou não ponho? (Soca a morte. Sai talco). Rapaz...
- Benedito... carta pro... (Dá um pau no carteiro. Joga ele no pilão. Joga a carta no pilão. Soca. Sai confete). Tô gostando disto daqui.
- Benedito, tá me reconhecendo?
- Não senhor.
- Bendito, eu sou o diabo. Tu vai pro inferno...
- Só um minutinho que eu preciso fazer uma consulta... Ponho ou não ponho? (...) Seu Diabo, o Inferno é bom, é?
- Depende do gosto. Mas fique sabendo que lá tem um monte de mulher boa dançando axé music.
- E tem pagodeiro?
- Tem mas é muito.
- Então eu não vou mesmo... (Soca o diabo) Rapaz, peraí, que pó preto é esse. Isso não é pimenta do reino. Tem cheiro de enxofre. Isto aí é... Isto aí é... (explosão de pólvora. Benedito, surge todo queimado).

- Danou-se! (música)

O bonequeiro sai da barraca

- Bom, minha gente, minha gente. Obrigadinho a vcs pela atenção. Tá tudo muito bem, tudo muito bão. Cada um com a sua profissão. A minha é a da diversão. E... (vira o chapéu... sai areia).

Ôxe.

QUADRO XIII – VALSA FINAL

Surge o mesmo casal do início, se abraçam, começam a dançar uma valsa, a mulher tenta desistir, o homem insiste e eles dançam sem parar.

CAI O PANO - FIM