

MARIO FERREIRA PIRAGIBE

MANIPULAÇÕES:
ENTENDIMENTOS E USOS DA PRESENÇA E DA SUBJETIVIDADE DO
ATOR EM PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS
DE TEATRO DE ANIMAÇÃO NO BRASIL

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, como parte dos requisitos para obtenção do título de doutor em Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Processos e métodos de construção cênica

Orientação: Professor Dr. José Da Costa Filho

Rio de Janeiro
2011.2



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
 Centro de Letras e Artes - CLA
 Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

**“Manipulações: Entendimentos e Usos da Presença e da
 Subjetividade do Ator em Práticas Contemporâneas de
 Teatro de Animação no Brasil”**

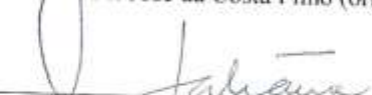
por

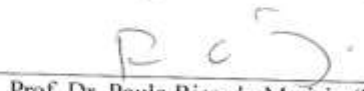
Mário Ferreira Piragibe


Tese de Doutorado

BANCA EXAMINADORA


 Prof. Dr. José da Costa Filho (orientador)


 Prof.ª Dr.ª Tatiana da Motta Lima (UNIRIO)


 Prof. Dr. Paulo Ricardo Merisio (UNIRIO)


 Prof. Dr. Valmor Nini Beltrame (UDESC)


 Prof.ª Dr.ª Adriana Schneider Alcure (UFRJ)

A Banca Considerou a Tese:



Rio de Janeiro, RJ, em 04 de novembro de 2011

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao constante perseverante apoio de minha família que foi um fator determinante para o alcance desta etapa de minha formação. Principalmente aos meus filhos, Pedro e Clarice, inspiração e estímulo mesmo que a nossa separação no momento tenha proporções continentais.

À UNIRIO, minha casa e berço dos meus pensamentos sobre teatro de animação. Lugar que me proporcionou interlocuções necessárias e ricas, feita com colegas e professores que gostaria muito especialmente de agradecer e homenagear. Em especial, agradeço a meu orientador, José da Costa Filho, cuja disposição para adentrar no universo dos bonecos e infinita paciência me suportaram e garantiram a existência deste trabalho como ora se apresenta.

Agradeço aos meus companheiros do teatro de animação; artistas, produtores, colegas de companhias e organizadores de festivais, que permitiram o aprofundamento e tornaram relevantes as indagações que aqui abordo. Em especial agradeço à Cia. PeQuod – Teatro de Animação, a meu diretor e amigo Miguel Vellino pelo apoio e crédito, mas também agradeço aos companheiros Marcio Nascimento, Marcio Newlands, Liliane Xavier, Marise Nogueira, Mara Cristina Rego Barros, Carlos Alberto Nunes, Marcos Nicolaiewski, Mona Vilardo e Renato Machado. Somos muito bons juntos.

Agradeço também ao amigo e companheiro de reflexão sobre bonecos e animação Paulo Balardim. Obrigado por dividir as dúvidas e discordâncias.

Agradeço em especial ao professor Doutor Valmor Nini Beltrame. Pelo carinho, pela presença, pelo incentivo, mas principalmente pelo fantástico trabalho que realiza em favor da reflexão e do estudo acerca do teatro de animação dentro da universidade, ampliando os espaços para reflexão e disponibilizando a produção e a troca de pesquisa em teatro de animação. Sua importância é inestimável e precisa ser constantemente louvada.

Agradeço em especial à Universidade Federal de Uberlândia, meu novo lar e o espaço onde pude ter a chance de concluir e conduzir este trabalho. Entre todas as pessoas que me ajudaram e tornaram este momento possível, sobressaem-se os amigos e companheiros Narciso Telles e Paulo Ricardo Merísio, juntamente com a excelente equipe com a qual ambos me permitiram trabalhar: Mara Leal, Fernando Aleixo, Mariene Perobeli, Ana Maria Carneiro, Vilma Campos, Luiz Leite, Rose Gonçalves, Luiz Humberto Arantes, Paulina Caon,

Kalassa Lemos, Maria de Maria, Getúlio Góes, Dirce Helena de Carvalho, Ana Carolina Mundim, Irley Machado, Maria do Socorro Calixto e Renata Meira. À UFU, seus professores e funcionários, meu carinho e eterno agradecimento.

À Valéria Gianechini, meu amor e promessa de eterno companheirismo. Obrigado pelo incentivo, pela presença e pelo amor que espero poder retribuir sempre do modo como merece.

“O marionetista deve ter em si tanto o tipo de ator positivo (aquele que interpreta encontrar a si, para trazer elementos de si mesmo em sua personagem, para projetar-se em sua personagem) e do tipo de ator negativo (que interpreta para desaparecer, para penetrar em outra personalidade, para buscar uma evasão, para criar além de si mesmo, para enriquecer-se na substância de seu papel). Nesse sentido o marionetista pode ser o ator ideal. Ele atua para encontrar-se num circuito que vai dele para o boneco, e retorna do boneco a ele. Ele oferece a personagem a si mesmo.”

(GERVAIS *apud* BENSKY 2000)

“Pode ser perfeitamente possível que a metáfora do boneco esteja mais presente no humano de que o fenômeno do boneco no teatro humano. Uma questão fascinante surge dessa sugestão: será que a metáfora emerge da observação do boneco, ou será que o boneco é uma consequência do reconhecimento dessa metáfora? Ou, para apresentar a questão de outra maneira: a sensação de que as pessoas e os bonecos se parecem por terem sido criados e controlados por forças superiores surge da observação de que o boneco é, de fato, criado e controlado dessa forma, ou a prática de criar e controlar bonecos surge da observação de que as pessoas são criadas e controladas dessa forma?”

(TILLIS, 1992)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

TESE DE DOUTORADO EM TEATRO

PIRAGIBE, Mario Ferreira. **Manipulações:** entendimentos e usos da presença e da subjetividade do ator em práticas contemporâneas de teatro de animação no Brasil. Rio de Janeiro, 2011. 397f. + 1 DVD.

Resumo

Esta tese se propõe a investigar as transformações percebidas nas poéticas cênicas do que se convencionou chamar teatro de animação ou de formas animadas à luz dos modos de apresentação e trabalho do ator operador, compreendendo o recurso do ator à vista como uma recorrência nas práticas das companhias de teatro de animação brasileiras contemporâneas mais propensas a empreender investigações sobre a linguagem.

Partindo de indagações acerca da especificidade do teatro de animação como gênero apartado do panorama geral da arte teatral, o estudo considera as transformações recentes percebidas nas práticas de animação como demonstrações de um movimento de indefinição das fronteiras entre as modalidades de apresentação em teatro. Dessa forma o estudo se põe a indagar acerca das funções e entendimentos do ator sobre a cena animada no que diz respeito à sua contribuição para a mobilidade dos conceitos em animação, mas também naquilo que toca aos motivadores temático-dramatúrgicos que a sua presença suscita, e sobre as questões de treinamento e técnica que identificam e/ou afastam o seu trabalho da atuação teatral.

Abstract

The present thesis proposes to undertake an investigation about the transformations perceived over the scenic poetics on the so-called *animation theatre* or *animated forms theatre*, taken from the deployments and works of the actor operator. It also takes under consideration the use of the operator on sight as a recurrence on the recent practices seen in investigative puppetry companies works.

Posing a general wonder about if puppetry can be seen as a specific and unique genre in the scope of the theatrical arts, this study considers the recent transformations perceived over the puppetry practices as examples to a movement towards the indefinition of the frontiers that separate the different configurations on theatrical performance. Therefore, the study investigates the actor's roles and understandings over the animated set, as to consider his contributions to animations' conceptual transformations, but also on the thematic and dramaturgic motivators raised by his presence, and also over aspects of training and technic that identify and/or deviates the work of the actor in puppetry with the theatrical acting.

Résumé

Cette thèse est destinée à entraîner une investigation des transformations perçus sur les poétiques de scène dans le soi-disant *théâtre d'animation* ou *théâtre des formes animées* à partir des modes de présentation e emploi de l'acteur operateur. Cette étude comprend aussi le recours de l'acteur met sur la visage du public comme une recurrence dans les pratiques des companies brésiliennes contemporaines dans le théâtre d'animations qui font des investigations de langage.

Le travail part de l'enquête sua si le théâtre de marionnettes peut être compris comme un comme un genre distinct du panorama général de l'art théâtral, l'étude considère les récents changements dans les pratiques d'animation comme démonstrations d'un mouvement qui brouille les frontières entre les modes de présentation dans le théâtre. Ainsi l'étude vise à renseigner sur les fonctions et les compréhensions de l'acteur sur la scène animée à l'égard de leur contribution à la mobilité des concepts dans l'animation, mais aussi à l'égard de la motivation des thématiques et dramaturgies qui sa présence soulève, et sur les questions de technique et de formation qui permettent d'identifier ou non le travail de l'acteur dans le théâtre d'animation et dans le théâtre d'acteurs.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 -	Compagnie Philippe Genty; <i>La fin des terres</i>	p. 25
FIGURA 2 -	Compagnie Philippe Genty; <i>Boliloc</i>	p. 25
FIGURA 3 -	Pia Fraus; <i>Primeiras rosas (As margens da alegria)</i>	p. 26
FIGURA 4 -	Pia Fraus; <i>Primeiras rosas (O cavalo que bebia cerveja)</i>	p. 26
FIGURA 5 -	Robert Wilson; <i>The CIVIL warS</i>	p. 28
FIGURA 6 -	Tadeusz Kantor; <i>The dead class</i>	p. 28
FIGURA 7 -	<i>Império das meias verdades</i> (atriz: Fernanda Torres)	p. 29
FIGURA 8 -	Terra em trânsito (atriz: Fabiana Giugli)	p. 29
FIGURA 9 -	Théâtre sur le fil; <i>Oiseau Vole</i>	p. 34
FIGURA 10 -	Phillip Huber no Festival de Teatro de Bonecos de Canela, 2010 .	p. 34
FIGURA 11 -	Taffy (Phillip Huber)	p. 34
FIGURA 12 -	PeQuod; <i>Peer Gynt</i> – desvio de foco	p. 37
FIGURA 13 -	PeQuod; <i>Peer Gynt</i> – Festa de casamento	p. 37
FIGURA 14 -	PeQuod; <i>Peer Gynt</i> – Personagem Aslak	p. 37
FIGURA 15 -	PeQuod; <i>Peer Gynt</i> – A Noiva	p. 37
FIGURA 16 -	Teatro Ventoforte; <i>História de Lenços e ventos</i>	p. 41
FIGURA 17 -	Teatro Ventoforte; <i>A história de um barquinho</i>	p. 41
FIGURA 18 -	Contadores de Estórias; <i>O bode e a onça</i> (1971)	p. 45
FIGURA 19 -	Contadores de Estórias; <i>Pas-de-deux</i> (1982)	p. 45
FIGURA 20 -	Teatro Giramundo; <i>Giz</i>	p. 47
FIGURA 21 -	Teatro Giramundo; <i>Giz</i>	p. 47
FIGURA 22 -	Teatro Giramundo; <i>Giz</i>	p. 47
FIGURA 23 -	XPTO; <i>Coquetel Clown</i> (peixes)	p. 49
FIGURA 24 -	XPTO; <i>Coquetel Clown</i> (futebol)	p. 49
FIGURA 25 -	Pia Fraus; <i>Gigantes do ar</i> (1998)	p. 49
FIGURA 26 -	Pia Fraus; <i>Bichos do Brasil</i> (2001)	p. 49
FIGURA 27 -	Wayang purwa: sombras javanesas	p. 54
FIGURA 28 -	Wayang golek: boneco javanês de vara	p. 54
FIGURA 29 -	Sombra indiana	p. 55
FIGURA 30 -	Karagöz, personagem de sombra turco	p. 55

FIGURA 31 -	Mamulengos do nordeste brasileiro: cena do degolado	p. 56
FIGURA 32 -	Punch, o bebê e Judy	p. 56
FIGURA 33 -	Grupo Sobrevento: <i>O Teatro de brinquedo</i> (1993)	p. 73
FIGURA 34 -	Grupo Sobrevento: <i>Um conto de Hoffman</i> (1998)	p. 73
FIGURA 35 -	Mümmenchanz	p. 75
FIGURA 36 -	Mümmenchanz	p. 75
FIGURA 37 -	Bonecos de luva chineses da província de Fujian	p. 82
FIGURA 38 -	Pulcinella e Salvatore Gatto	p. 82
FIGURA 39 -	Duas diferentes pegas para bonecos de luva	p. 82
FIGURA 40 -	Munganga Teatro; <i>Terceira Margem</i>	p. 85
FIGURA 41 -	Munganga Teatro; <i>Terceira Margem</i>	p. 85
FIGURA 42 -	Cia. Truks; <i>Isto não é um cachimbo</i> . Manequim	p. 87
FIGURA 43 -	Cia. Truks; <i>Isto não é um cachimbo</i> . Manequim	p. 87
FIGURA 44 -	Cia. Truks; <i>Isto não é um cachimbo</i> . Gaiola	p. 87
FIGURA 45 -	Cie. Petits Miracles; <i>Les puces savantes</i>	p. 92
FIGURA 46 -	Steve Hansen (USA); <i>Punch and Judy</i>	p. 97
FIGURA 47 -	Cia. Teatro Lumbra; <i>Saci Pererê, a lenda da meia noite</i>	p. 97
FIGURA 48 -	Cia. Navegante Teatro de Marionetes; <i>Musicircus</i>	p. 97
FIGURA 49 -	Bunraku, visão do palco de bonecos, mais o espaço do narrador e do instrumentista.....	p. 99
FIGURA 50 -	Bunraku: manipuladores	p. 99
FIGURA 51 -	Mestre Zé de Vina	p. 99
FIGURA 52 -	Mestre Zé Lopes	p. 100
FIGURA 53 -	Bonecos feitos por Mestre Zé Lopes	p. 100
FIGURA 54 -	Operador oculto: Sesame Street (atriz: Kathrin Mullen)	p. 109
FIGURA 55 -	Operador aparente: PeQuod – Teatro de Animação; <i>Sangue Bom</i>	p. 109
FIGURA 56 -	Cia Teatro Lumbra; <i>Saci visto detrás da tela</i>	p. 112
FIGURA 57 -	Cia. Truks; <i>E se as histórias fossem diferentes?</i>	p. 112
FIGURA 58a -	Manipulação oculta inferior	p. 121
FIGURA 58b -	Manipulação oculta superior	p. 121
FIGURA 58c -	Formas de manipulação	p. 122
FIGURA 58d -	Formas de manipulação	p. 122
FIGURA 59a -	Marionete “à la planchette” italiana	p. 124

FIGURA 59b -	Marionete “à la planchette”	p. 124
FIGURA 60 -	Teatro de bonecos, Alemanha, século XVIII	p. 124
FIGURA 61 -	Don Quixote destrói o teatro de bonecos	p. 124
FIGURA 62 -	Cia Truks; <i>Vovô</i>	p. 127
FIGURA 63 -	Morpheus Teatro; <i>Pés descalços</i>	p. 127
FIGURA 64 -	Morpheus teatro; <i>O princípio do espanto</i>	p. 127
FIGURA 65 -	Contadores de Estórias; <i>Mansamente</i>	p. 132
FIGURA 66 -	Contadores de Estórias; <i>Maturando</i> . Detalhe de manipulação	p. 132
FIGURA 67 -	Contadores de Estórias; <i>Em concerto</i>	p. 132
FIGURA 68 -	Cia Truks; <i>Isto não é um cachimbo</i>	p. 134
FIGURA 69 -	Taller de Títeres Triângulo; <i>Muchas manos</i>	p. 134
FIGURA 70 -	Cia Truks; <i>Big Bang</i>	p. 134
FIGURA 71 -	Catibrum; <i>Homem voa?</i> Neutralidade e expressividade	p. 137
FIGURA 72 -	PeQuod – Teatro de Animação; A chegada de Lampião no Inferno ..	p. 137
FIGURA 73a -	Catibrum; <i>Homem voa?</i> Forma e potência de movimento	p. 137
FIGURA 73b -	Catibrum; <i>Homem voa?</i> Forma e potência de movimento	p. 137
FIGURA 74 -	Punch and Judy; ilustração	p. 141
FIGURA 75 -	Kasperle; boneco de luva	p. 141
FIGURA 76 -	Mamulengo Riso do Povo, Mestre Zé de Vina. Passagem de dança ..	p. 141
FIGURA 77 -	<i>Janeiro-Vai-Janeiro-Vem</i> . Mestre Zé Lopes	p. 143
FIGURA 78 -	Esquema de S. Eisenstein: aplicação de conflito por meio de alteração focal	p. 153
FIGURA 79 -	Foco: alteração de tema e ênfase na imagem por meio de distorção focal	p. 153
FIGURA 80 -	Foco como emulação do olhar	p. 155
FIGURA 81 -	Atenção do operador sobre o boneco como orientação focal	p. 155
FIGURA 82 -	Convergência focal entre ator e boneco	p. 155
FIGURA 83 -	Focalização por contracenação	p. 155
FIGURA 84 -	Divisão de foco por expressão	p. 155
FIGURA 85 -	Deslocamento e foco em trabalhos com materiais	p. 157
FIGURA 86 -	Centro de focalização implícito	p. 157
FIGURA 87 -	O boneco como indicativo da personagem	p. 164
FIGURA 88 -	Cérbero. PeQuod – Teatro de Animação; <i>A chegada de Lampião no Inferno</i>	p. 177

FIGURA 89 -	Don Doro Hyaky Puppet Theatre	p. 177
FIGURA 90 -	Malabarista de fio	p. 181
FIGURA 91 -	Mané Gostoso	p. 181
FIGURA 92 -	Sobrevento; <i>Cadê meu herói?</i>	p. 189
FIGURA 93 -	Sobrevento; <i>Cadê meu herói?</i>	p. 189
FIGURA 94 -	Morpheus Teatro; <i>O princípio do espanto</i> (ator: João Araújo)	p. 193
FIGURA 95 -	Morpheus Teatro; <i>O princípio do espanto</i> (ator: João Araújo)	p. 193
FIGURA 96 -	Tabola Rassa (Espanha); <i>El Avaro</i>	p. 197
FIGURA 97 -	Gats; <i>O patinho feio</i>	p. 197
FIGURA 98 -	Grupo Sobrevento; <i>Beckett</i> . (Ato sem palavras 1)	p. 199
FIGURA 99 -	Grupo Sobrevento; <i>Beckett</i> . (O impromptu de Ohio)	p. 199
FIGURA 100 -	Animasonho; <i>Bonecrônicas</i>	p. 199
FIGURA 101 -	Compagnie Philippe Genty, <i>Voyageurs Immobiles</i>	p. 207

LISTA DE VÍDEOS

- VÍDEO 1 - Império das meias verdades
- VÍDEO 2 - Teatro Hugo e Inês. *Cuentos Pequeños*, cena *Baby blue*
- VÍDEO 3 - Teatro Hugo e Inês. *Cuentos Pequeños* (joelho)
- VÍDEO 4 - Masterclass Neville Tranter
- VÍDEO 5 - Muppet Show: *Mahnah mahnah*
- VÍDEO 6 - Stuffes Puppets: *Nightclub* (The old puppeteer)
- VÍDEO 7 - Mümmenchanz: *tubo e bola*
- VÍDEO 8 - Teatro Munganga: 20 anos
- VÍDEO 9 - Lampião vai ao inferno buscar Maria Bonita (trabalho do conclusão da disciplina Teatro de Formas Animadas apresentada por Alba Valéria, Letícia Mariano e Natália Oliveira)
- VÍDEO 10 - Ilka Schönbein: *Metamorphosen*
- VÍDEO 11 - Frank Paris: *Amazing marionettes*
- VÍDEO 12 - String Pierrot at the Paul Daniels TV show
- VÍDEO 13 - Cie. Phillipe Genty: *La fin des terres*

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	p. 14
2	TEATRO DE BONECOS, TEATRO DE ANIMAÇÃO	p. 21
2.1	Somos ainda marionetistas? Uma provocação	p. 21
2.2	Visões de um panorama	p. 38
2.3	Transformações	p. 46
2.3.1	O que é (e o que passou a ser) o boneco teatral?	p. 53
2.3.2	Que formas e funções podem ser atribuídas ao artista de animação?	p. 93
2.3.2.1	A questão terminológica	p. 93
2.3.2.2	Dois mirantes para o ator de animação	p. 108
3	ATOR E OBJETO: TOPOGRAFIA DE UM CAMPO DE BATALHA	p. 120
3.1.	O foco e outros fundamentos técnico-conceituais	p. 151
3.2	Quem manda em quem? Soberanias da cena de animação	p. 162
3.2.1	Primeiro campo de batalha: o sujeito da cena	p. 174
3.2.2	Segundo campo de batalha: o lugar do teatro	p. 180
3.2.3	Terceiro campo de batalha: a potência metafórica	p. 190
4	CONCLUSÕES	p. 208
5	REFERÊNCIAS	p. 215
	ANEXO A: Rumo a uma estética do boneco (tradução do livro de Steve Tillis)	p. 224
	ANEXO B: Entrevista com Beto Andreetta (Cia. Pia Fraus)	p. 375
	ANEXO C: Entrevista com Catin Nardi (Cia. Navegante de Teatro de Bonecos)	p. 389
	ANEXO D: Entrevista com Alexandre Fávero (Cia. Teatro Lumbra)	p. 394
	ANEXO E: DVD – trechos de vídeos mencionados na tese, de acordo com a Lista de Vídeos	

1. INTRODUÇÃO

As alterações de escala, a fusão de meios – atores vivos, junto com atores com máscaras, junto com bonecos – nos ajuda a mover-nos por diferentes níveis de realidade.

Julie Taymor

A proposta de trabalho que esta pesquisa encerra diz respeito aos usos e configurações do corpo humano dentro daquilo que se entende como a cena contemporânea do teatro de animação no Brasil. A pesquisa c-se como um desdobramento direto, quase obrigatório, de questões abordadas em minha dissertação de mestrado, além de indagações e vontades que me acompanham desde aproximadamente quinze anos, tanto no campo da pesquisa acadêmica quanto da prática artística. Trata-se da tentativa de pensar o teatro de animação (bonecos, objetos, sombras) identificando-a sob a forma de uma linguagem teatral que vem sendo continuamente acessada por investigações recentes nos campos da encenação, da dramaturgia e da interpretação teatrais. Isto equivale dizer que o teatro, entendido a partir de uma perspectiva mais ampla, vem se sentindo mais e mais impelido a dialogar com as tradições de formas e procedimentos do teatro de bonecos em busca de recursos e efeitos para investigações modernas, mas também para transformar as formas e procedimentos tradicionais dos teatros de bonecos a ponto de ampliar as possibilidades de entender e praticar o teatro de animação dos dias de hoje. É curioso notar o fato de que, segundo pesquisadores como Henryk Jurkowski (1991; 1995), Bill Baird e Paul McPharlin (1969), o teatro de bonecos ocidental era, em finais do século XIX, considerada uma modalidade espetacular divorciada do contexto da arte teatral até que, a partir de *Ubu Rei* de Alfred Jarry, das peças provocativas de autores como Maurice Maeterlink, Federico Garcia Lorca e Michel de Ghelderode e dos louvores de Gordon Craig e Vsevolod Meyerhold ao boneco como sendo um modelo para o ator da modernidade o caminho integrativo entre o teatro e a *arte da marionete* tornou-se contínuo e inexorável. Nos primeiros anos do século XXI já é possível afirmar que, num certo sentido, essa aproximação resultou em transformações e temas de investigação para as linguagens espetaculares tais que tratar em separado os teatros com e sem bonecos resulta, para se dizer o mínimo, num trabalho delicado de escolha de palavras. Outro provável equívoco de julgamento resulta da tentativa de se entender tal processo integrativo como linear e direcionado. Ocorre que o acompanhamento de investigações e resultados artísticos empreendidos por artistas e companhias atuais (tanto aquelas que se declaram identificadas com a linguagem da de animação quanto aquelas que se entendem mais

aproximadas do que seria tratado simplesmente como teatro, ou teatro de atores¹, ou teatro *vivo*) sugere que o estudo das especificidades linguísticas da arte da animação de formas a situa como sendo resistente à sua classificação como uma modalidade espetacular autônoma, com fórmulas e técnicas específicas, mas que aponta para a percepção de um acervo técnico-linguístico incorporado e dedicado ao fazer e ao entender da arte teatral num sentido mais amplo.

Neste ponto, algumas explicações fazem-se necessárias. O termo teatro de animação, ou teatro de formas animadas, foi criado com o intuito de dar conta da ampliação de possibilidades estéticas e técnicas surgidas para o teatro de bonecos a partir dos primeiros anos do século XX. Ambos os termos foram bastante bem acolhidos por pensadores e artistas brasileiros, mas não há um consenso de orientação terminológica em outros idiomas, como nos exemplos *théâtre de marionnettes*, em francês, e *puppetry*, em inglês². O que faz a idéia de animação parecer terminologicamente mais adequada e abrangente no que se refere a experiências de linguagem mais recentes é o fato de o termo *animação* referir-se diretamente a um verbo (animar), ao invés de a um substantivo (boneco; forma). Assim pode-se identificar o traço distintivo da linguagem em questão como sendo uma determinada prática ou postura do sobre/para a cena, que pode ou não apresentar fisicamente um objeto, ao invés do fato da presença de um boneco, um material ou um objeto que faria as vezes de uma personagem teatral. Algumas das questões sobre as quais o estudo se debruça é a de que o teatro de animação pode prescindir do uso de objetos inanimados ou bonecos construídos para a cena, e de que o teatro de animação contemporâneo incorporou diversas das questões que animam a discussão acerca do espetáculo e da dramaturgia de nosso tempo, entre elas aquelas que põem em crise as noções de ação e personagem como constituintes inapeláveis do evento teatral.

A considerável ampliação das formas de modelar, animar, inserir e fazer significar bonecos e objetos sobre a cena teatral expandiram até limites extremos o entendimento do que seria o boneco teatral. Deste modo, formas antropomórficas reduzidas, grandes cabeças,

¹ Eis um conceito que parece impreciso ou equivocado, e com o qual tive que lidar durante a pesquisa que resultou em minha dissertação de mestrado. O termo *teatro de atores* revelou certa eficácia apenas para criar a idéia de oposição ou diferenciação em relação ao teatro de bonecos. O emprego do termo torna-se um tanto problemático na medida em que a reflexão provoca a percepção de que tal diferenciação tende a desaparecer nas práticas contemporâneas. O termo teatro de atores vem sendo, no entanto, amplamente empregado por autores empenhados em refletir acerca de teatro de formas animadas, como é o caso de Jurkowski (1995, p.24), Plassard (1995, p.15) e Nina Dimitrova (apud BELTRAME, 2001, p.117). Reflexões mais recentes me fazem perceber que o ideal seria a abolição do termo complementar para referir-se ao teatro num contexto mais amplo, mas perde-se assim a capacidade de evidenciar durante uma argumentação elementos contrastantes existentes entre tipos de teatro que empregam animação e outros que aplicam maior ênfase sobre o trabalho do ator.

² Embora deva-se reconhecer o emprego, no caso do francês, de termos como *théâtre d'animation* e *théâtre des formes animés*.

objetos de uso cotidiano, transformados para a cena ou não, composições de objetos, de corpos humanos, ou mesmo fragmentos de corpos humanos especificamente utilizados adquirem estatuto de matéria animável. A essa heterogeneidade de formas e materiais alia-se a colaboração voluntária e específica de alguém que insere em contexto espetacular essas formas num ato relacional, não obrigatoriamente manipulativo, de transformação dos significados originais do material utilizado para o interior de uma cena teatral. Este seria o animador, o ator-manipulador, ou simplesmente: o ator.

Esta tese encerra, até certo ponto, uma discussão que envolve o entendimento da função e da definição desse ator encarregado e preparado (ou não) para apresentar o boneco ou objeto num contexto teatral. O termo *manipulação*, que se encontra com certo destaque no título, cumpre uma provocação acerca do entendimento do ato de apresentar o boneco teatral (manipular) e do artista encarregado dessa função (manipulador). Em minha dissertação de mestrado realizei uma discussão aprofundada do termo e da idéia de manipulação (PIRAGIBE, 2007, pp. 35-51) que resultaram na percepção de que um entendimento meramente etimológico do termo para o contexto contemporâneo do teatro de animação pode conduzir a uma série de equívocos, tanto de leitura quanto de metodologia para o trabalho prático. A compreensão – iniciada na pesquisa da dissertação e ampliada neste estudo – do ato de apresentação da forma animada como sendo uma dinâmica relacional não hierarquizada entre ator e objeto adiciona uma provocação extra ao emprego do termo manipulação, que se encontra exatamente no entendimento de que o boneco se mostra em cena como resultado de uma dinâmica que torna indefinidas as relações de dominação e subordinação entre ator e forma.

A crescente participação do ator sobre a cena do teatro de animação, não apenas sob a forma da exposição do seu trabalho manipulativo, mas também por meio da incorporação à cena de recursos expressivos próprios, que não passam obrigatória e exclusivamente pela tarefa manipulativa de fazer atuar o objeto, impõe à cena de animação dinâmicas de funcionamento e leitura que não correspondem mais às concepções tradicionais do teatro de bonecos entendido como modalidade espetacular específica e divorciada do restante da arte teatral.

A observação das programações de festivais dedicados ao teatro de animação e das experiências das companhias mais inquietas do atual panorama relacionado a essa linguagem no Brasil revela um processo iniciado em meados da década de 1970 e que vem desde então se radicalizando no sentido de expor o ator encarregado da operação das formas, num movimento que explora os limites da linguagem e apresenta problemas verificáveis tanto no

campo da teoria do teatro de animação, quanto para o estabelecimento de princípios práticos de treinamento de artistas e construção cênico-dramatúrgicas. O ator posto à mostra no teatro de bonecos aciona questões que se refletem tanto na construção da narrativa espetacular quanto na definição do que é, e onde está, o boneco teatral.

Enfrentar o problema da consideração das funções e efeitos do ator sobre a atual cena do teatro de animação é um trabalho que impede o estudioso de entender essa linguagem teatral como algo que não seja extremamente permeável às combinações de expressões artísticas, e se afirme de fato como um mecanismo de produção do heterogêneo. Dessa forma a animação se apresenta como sendo um *gênero crítico*, que se compõe da sua própria ausência. Se recorrermos à compreensão de que mesmo as mais estabilizadas modalidades de apresentação com bonecos e formas não hierarquiza de maneira precisa modos de significação narrativos, escultóricos e espetaculares, podemos talvez estar muito perto de nos indagar se animação seria de fato uma modalidade espetacular ou apenas um recurso, um dispositivo linguístico, ou uma ferramenta de integração de vontades expressivas díspares em meio aos já tão imprecisos domínios da arte teatral.

Essa primeira indagação, ainda que levante questões diversas e complicadas, estabelece um ambiente fundamental para uma consideração mais atenta do papel desempenhado pelo ator na atual cena animada, uma vez que será sob os auspícios das heterogenias acionadas pela animação que poderemos compreender que funções e competências são exercidas em sua apresentação mas, sobretudo, indagar de maneira pode o ator relacionar-se com o boneco de modo a fazê-lo atuar, ou ainda fazer parte de sua constituição físico-performativa.

Ainda que exista clareza quanto ao fato de o ator posto à mostra se constituir no problema a ser abordado pelos estudos da animação na contemporaneidade, não há evidências nem densidade de reflexão que escapem à consideração apressada de que a exposição do artista se constitui no principal traço distintivo das atuais indagações artísticas apresentadas pelo panorama da animação. A hipótese com a qual escolho trabalhar lida com a investigação das transformações que o animador posto à mostra propicia à forma animada, indicando uma nova dinâmica de estruturação do boneco, e não apenas a exposição do ator, como sendo o foco investigativo do ambiente brasileiro de animação na atualidade.

Indago também se não haveria, e quais seriam os desafios técnico-terminológicos a serem empregados e aprofundados para os artistas interessados em lidar com as possibilidades transdisciplinares da cena desdobrada do teatro de animação, que dispõe uma narratividade composta e modos múltiplos e simultâneos de figuração dos seus sujeitos e condução da sua

ação. Não parece que o artista de animação posto à vista do público revele nessa ação aspectos específicos de sua lida, afirmando assim sua diferença em relação ao ator de teatro. É possível que sua apresentação acabe por solicitar recursos de atuação, de modo mesmo a que as suas competências específicas revelem menos um trabalho a favor de um gênero teatral específico e mais uma condição atual de teatro que se desdobra em multi e transdisciplinaridades.

De um modo mais amplo, pretendo que algumas dessas minhas indagações e lacunas de pensamento me conduzam a empreender um estudo mais aprofundado acerca das relações que o teatro contemporâneo propõe entre objeto e ator, entre animado e inanimado, e entre o ator e a cena de animação. Busco assim entender as motivações e modos de transposição cênica da animação entendida como linguagem. Pretendo buscar entender quais limites o atual teatro de animação tem traçado para si mesmo de modo a entender-se como modalidade teatral específica. Mas o faço suportado – provocado, diria melhor – pela hipótese de que a separação, outrora tão clara, entre teatro de bonecos e *teatro de atores* tende a dissipar-se nas práticas, nos interesses e nas motivações de companhias e artistas do nosso tempo, clamando assim por novas concepções, teorias e terminologia que dêem conta do que vem sendo de fato tentado e apresentado, sobretudo no que diz respeito ao panorama brasileiro do teatro de animação.

Dentro de uma perspectiva mais objetiva, o trabalho se encontra dividido em dois capítulos com percursos distintos e complementares. O primeiro capítulo parte de um estudo das transformações do teatro de animação verificado a partir da década de 1970 até hoje, tendo como provocação a queixa recorrente entre alguns praticantes e estudiosos do teatro de animação de que os bonecos teriam desaparecido do teatro de bonecos, cedendo espaço a apresentações vaidosas de artistas despreparados para lidar com a linguagem. Essa provocação me conduz a lançar alguns olhares, pontuais, sobre parte do percurso histórico do teatro de animação dentro do período mencionado para em seguida buscar aplicar um novo olhar sobre conceitos que precisam ser reavaliados frente às recentes transformações, tais como *boneco*, *teatro de bonecos* e *manipulador*.

O segundo capítulo se debruça de modo um pouco mais detido sobre as relações possíveis entre objeto e ator que a cena mais recente do teatro de animação têm suscitado. A partir de um determinado momento busco traçar o que resolvi chamar de *campos de batalha*, que seriam os lugares da prática e do entendimento postas em questão em meio aos jogos de ocultação e aparecimento, tanto da forma quanto do ator em cena. Esse capítulo levanta as

possibilidades de significação e discurso que emergem desse jogo e busca lidar com alguns conceitos técnico-conceituais que movimentam tal dinâmica.

Optou-se, neste trabalho, por não lidar com um estudo de caso específico, mas lançar mão de exemplos variados de espetáculos e companhias que tem ocupado certa centralidade no panorama nacional da animação ao longo das últimas quatro décadas. Ainda que se entenda que esta é uma escolha arriscada e pode conduzir a recortes imprecisos ou a pretensões generalizantes, entendo que um estudo das funções e configurações do ator sobre a cena brasileira de animação precisa se dar à luz das reverberações sentidas em trabalhos em diferentes companhias, e que não é possível compreender a dinâmica de influências e tendências por meio de mergulhos – mais densos, de fato – em *micropoéticas* grupais. A confiança de que essa tentativa pode resultar bem decorre da experiência acumulada ao longo de mais de quinze anos me dedicando como estudante do teatro de animação no Brasil e como artista integrante de algumas companhias dedicadas à linguagem ao longo desse tempo. De qualquer forma, algumas companhias serão mencionadas com frequência ao longo do trabalho, e isso se deve à importância, à longevidade e a capacidade que essas iniciativas artísticas tiveram de agregar interesse e apresentar discussões sobre a linguagem com capacidade de reverberação. Algumas dessas companhias são o Grupo Ventoforte, os Contadores de Estórias, o Grupo Giramundo, o XPTO, a Pia Fraus, a Cia. Truks, o Grupo Sobrevento, a PeQuod Teatro de Animação, a Caixa do Elefante, a Cia. Teatro Lumbra, o Teatro Munganga e o Morfeus Teatro. São citados também alguns artistas e companhias estrangeiros, escolhidos, não apenas por se constituírem em exemplos eloquentes para os pensamentos desenvolvidos, mas também por apresentarem alguma presença no Brasil, como participantes constantes de festivais, de temporadas, ou simplesmente como referências recorrentes em discussões. São alguns desses grupos e artistas: a Cie. Phillipe Genty (França), o Teatro Hugo e Inês (Peru, Sérvia), Stuffed Puppets (Holanda), o Muppet Show (EUA), o Mümmenchanz (Suíça), El Chonchón (Argentina), Tábola Rassa (Espanha) e a performer alemã Ilka Schönbein.

Ao longo dos capítulos estão dispostas fotografias e ilustrações que possuem o objetivo de exemplificar e ampliar as discussões contidas nos capítulos, não apenas para situar o leitor acerca das formas e espetáculos mencionados, mas como maneira de inserir uma segunda voz de discussão sobre o tema tratado. Optou-se por não empreender análises iconográficas aprofundadas justamente com o intuito de oferecer ao leitor um panorama amplo e relacionado de referências visuais que podem, por vezes, desdobrar uma discussão que o texto encaminhe sob um ponto de vista mais limitado. Juntamente com as imagens

seguem também alguns registros em vídeo, que desempenham de maneira enriquecida a função ilustrativas das imagens, mas que servem também para demonstrar uma parcela importante do processo de pesquisa empreendido, feito a partir do emprego da tecnologia de acesso via Internet a materiais audiovisuais que se constitui em uma fonte valiosíssima de dados e não pode ser ignorada pelo pesquisador.

Por fim, é importante que se mencione que as discussões conduzidas dentro deste trabalho se dão em diálogo com três profissionais e pesquisadores fundamentais para a construção do meu pensamento, dos quais concordo e discordo alternadamente, às vezes com maior ou menor veemência, mas que são contribuições inestimáveis ao pensamento desenvolvido ao ponto de poder afirmar que esta tese não é senão uma tentativa de diálogo com eles.

Primeiramente menciono o professor doutor Valmor Beltrame, cuja tese acerca da pedagogia do ator manipulador e as reflexões sobre princípios formativos para o animador e a noção de *marionetização do ator* foram fundamentais, e também o professor mestre Paulo Balardim, que apresenta discussões profundas sobre formação do ator em animação e princípios de atuação com o boneco.

Mas é a partir do escrito do pesquisador e artista de animação norte americano Steve Tillis que encontrei maior reverberação acerca das impressões que colhi por prática e observação. Esta tese se apoia em grande parte sobre as discussões por ele apresentadas no livro *Toward an aesthetic of the puppet: puppetry as a theatrical art* (Rumo a uma estética do boneco: animação como arte teatral), por vezes elaborando discordâncias e reflexões, buscando compreender as suas formulações no panorama do teatro brasileiro, e até mesmo construindo percursos argumentativos apoiados em sua metodologia.

Por isso a tradução do livro citado, que segue em anexo à tese, é mais do que a tentativa de disponibilizar uma obra ao leitor em português ou identificar com mais clareza uma fonte. A tradução do livro é a caracterização deste trabalho sob a forma de um diálogo. O discurso de Tillis se apóia no incômodo de perceber a perda de validade de certos preceitos teóricos e práticos do teatro de bonecos vistos diante das recentes ampliações de possibilidades apresentadas à linguagem. Seu ímpeto por propor alterações na terminologia e na consideração de certos lugares comuns relativos à arte da animação faz dele um interlocutor único para as minhas indagações.

2. TEATRO DE BONECOS, TEATRO DE ANIMAÇÃO

2.1. Somos ainda marionetistas? Uma provocação

No ano de 1984 foi publicado na revista Mamulengo, editada pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, um texto curto do então Secretário Geral da UNIMA (União Internacional da Marionete), Jacques Félix (1923 – 2006), intitulado “Somos ainda marionetistas?” (1984): um texto curto e incisivo, sob a forma de uma lamentação – se não de uma queixa – abordando uma alegada tendência de desaparecimento dos bonecos nos teatros de bonecos. A brevidade do texto e sua importância para este estudo justificam que este seja aqui transcrito em sua íntegra:

Participando como espectador por meses e semanas em Festivais de Marionetes, há muitos anos, tenho sido fortemente atingido por uma certa evolução na apresentação de espetáculos chamados de marionetes. Digo bem: “chamados de marionetes” porque elas desaparecem mais e mais de nossas cenas. Agora é muito frequente que já não se nos apresente um teatro de marionetes, mas sim um teatro de atores com objetos, máscaras e algumas marionetes ou simplesmente um púnico boneco com atores;

Assistimos pois, a espetáculos híbridos onde o boneco tem apenas um pequeno espaço e constantemente é apenas uma figuração. E o público? – Pois bem, os que decidiram por este gênero de espetáculo, assistem a uma peça de teatro e nem sempre um bom teatro. O espectador assim frustrado se faz então esta pergunta:

- Por que as marionetes desaparecem no momento em que se reclama sobre ela todas as coisas? Complexo de marionetista que lamenta não ser tratado de comediante? Ou simplesmente que o marionetista da década de [19]80 não é mais um verdadeiro manipulador, um verdadeiro animador ou não tem mais imaginação?

Penso que todos devemos refletir a respeito, é importante sobretudo, se não queremos que nossa arte desapareça, de novo, completamente, como uma raça desapareceu pouco a pouco do globo.

O êxito nem sempre está proporcional com a grandeza do dispositivo cênico. O público ama também os pequenos teatrinhos, pensem no enorme êxito alcançado por Waschinski, Roser, Hubert e Boerwinkel. Acendamos pois nossa imaginação, retornemos ao manipulador e voltemos a criar juntos o verdadeiro teatro de marionetes para a maior alegria de nosso público que as reclama. (FÉLIX, 1984)

A escolha de um texto de Jacques Félix para ser o provocador inicial desta reflexão não se dá por acaso. Além de haver sido secretário geral da UNIMA, Félix é considerado figura fundamental no processo de vitalização e modernização das artes da marionete ao longo século XX, tanto no que diz respeito ao seu trabalho artístico, junto à Compagnie des Petits Comédiens de Chiffons (Companhia dos Pequenos Atores de Trapos), quanto no vigor da sua reflexão e atuação política para a consideração do teatro de bonecos dentro do panorama das

artes cênicas de seu tempo. Portanto, iniciar uma discussão a partir de uma reflexão de Jacques Félix é tratar de um pensamento vindo de alguém profundamente engajado no movimento do teatro de animação e interessado em sua modernização e ampliação. Após essa breve advertência, seguimos com o raciocínio.

Segundo Félix, a cena de teatro de marionetes do seu tempo renegava cada vez mais a apresentação do boneco, para apresentar “um teatro de atores com objetos, máscaras e algumas marionetes ou simplesmente um único boneco com atores”(ibid).

Félix temia que o manuseio de diferentes meios expressivos, sempre mediados por uma participação efetiva do ator, no teatro de marionetes, o precipitasse rumo a uma tendência de crescente *hibridização* e perda de contato com os seus principais elementos distintivos. Isto poderia assim, de acordo com Félix, conduzir a arte do boneco por uma trilha de descaracterização, e subsequente extinção. De modo semelhante, o historiador e teórico Henryk Jurkowski se indaga se o tempo em que o ator ou o *performer* participa de maneira cada vez mais proeminente em relação com o boneco não “será o fim do teatro de marionetes enquanto gênero teatral propriamente dito” (2000, p. 157). Jurkowski menciona um desgaste nas formas tradicionais de teatro de bonecos e indica a inserção bem sucedida de procedimentos de teatro de marionetes em diferentes “formas de um teatro pós-moderno”. Tanto Félix quanto Jurkowski tributam a forja da cena heterogênea e desvirtuada, cada um ao seu modo, a transformações percebidas nas relações do artista de animação com a cena e com o boneco. Félix acusa a redução da presença da marionete em espetáculos supostamente dedicados a ela como resultado de prováveis alterações em interesses e competências por parte dos marionetistas, aos quais indaga se perderam o orgulho pela arte, e pretendem transformar-se em comediantes, se perderam o contato com a tradição e a capacidade técnica necessária ao seu bom desenvolvimento, ou se simplesmente lhes falta imaginação.

O texto deixa bastante claro que, sendo o *marionetista* (o artista que apresenta o boneco) a vontade que impulsiona e dá à arte da marionete a sua qualidade e características particulares, é nas criações e iniciativas desses artistas que o teatro de bonecos encontra sua força de permanência, bem como seus impulsos de transformação. Para Félix, em que pese o tom admoestatório de seu artigo, o esforço que o *marionetista* deve empreender no sentido de manter vivo o teatro de bonecos se encontra intimamente relacionado ao esforço de aprimoramento de sua capacidade técnica, ferramenta imprescindível para a afirmação do “verdadeiro teatro de marionetes” (ibid).

A defesa de Félix por uma determinada maneira de se apresentar o boneco como sendo aquilo que caracteriza o teatro de bonecos “como este deveria ser”, não é difícil notar,

repousa sobre dois elementos bastante específicos e relacionados: a tradição e a técnica. A decadência técnica dos artistas de teatro de bonecos, somada a descuidos com as formas e temas tradicionais e característicos ao gênero seriam os principais fatores a incitarem um desejo de degeneração nos criadores contemporâneos, que misturam bonecos com outros materiais expressivos, tais como máscaras, objetos e atores, substituindo assim o teatro de bonecos por um *híbrido* que, como tal, não corresponde às expectativas do público que acorre aos teatros para assistirem a bonecos magistralmente manipulados.

Outro resultado funesto desse processo de *hibridização* do teatro de bonecos seria a interferência crescente do ator, resultado das vaidades, negligências técnicas e falhas criativas dos *marionetistas* de hoje. Assim, o desaparecimento do teatro de bonecos temido por Félix, e indagado por Jurkowski, seria resultado do descaso por parte de criadores com as formas e os recursos de determinadas tradições de teatro de bonecos. Assim sendo, o interesse em cruzamentos de linguagens e em mediações com outras competências e materiais expressivos retira de sua arte um tipo de identidade que reside sobre o domínio de certo apanhado de competências (de construção, de manipulação, de apresentação), que daria a um determinado entendimento do que seria teatro de bonecos uma clara qualidade distintiva.

Este primeiro momento do trabalho se propõe a usar o texto de Félix como uma provocação, e partir da hipótese de que a arte da marionete se sustenta e caminha, tal qual o faz o boneco, sob o impulso do artista de animação, discutir os entendimentos de termos e procedimentos do atual teatro de animação. Parte também do entendimento de que são as capacidades, as vontades discursivas e os acordos criados em cena durante o ato da apresentação pelo artista que conduzem, mantêm e transformam o que pode ser considerado teatro de bonecos, bem como as manifestações decorrentes de suas mudanças de postura. Também pretendo me afastar do que defende Félix no sentido de acreditar que as transformações na arte do boneco propostas pela dinâmica das diferentes posturas assumidas pelo artista animador, sobretudo a partir do que vem sendo observado no panorama do teatro de animação dos últimos quarenta anos, não o encaminha para a degeneração e a extinção, mas o vitaliza, o insere ainda mais no panorama geral das artes cênicas, e explora potencialidades existentes na linguagem que, ao contrário de descaracterizá-la, refaz com novo vigor os laços existentes com os seus fundamentos.

O artista de animação, exortado a ser o defensor de uma tradição de formas e temas subordinada diretamente ao domínio técnico e à observância daquilo que poderia ser chamado de teatro de bonecos, se reposiciona diante do boneco e do seu teatro. As transformações observadas em seus modos de interferência sobre a construção da cena de animação

operaram, de modo mais pronunciado, no sentido de dar maior visibilidade às possibilidades transdisciplinares inerentes ao teatro de bonecos, e persistentes em seu percurso através do tempo. É mais recente, no entanto, as inúmeras formas resultantes de arranjos multireferenciais que vêm provocando transformações sobre a natureza do teatro de bonecos, e também na maneira como este se posiciona diante do panorama mais geral das artes cênicas. Percebe-se, tanto nas práticas de algumas companhias quanto no olhar de programadores e curadores de festivais e eventos dedicados ao teatro de animação – ao teatro de formas animadas – a atenção para espetáculos que se posicionam de maneira um tanto problemática no que diz respeito à especificidade da linguagem. Um dos exemplos mais eloquentes do que se apresenta está no trabalho da companhia do artista de animação, encenador e coreógrafo francês Philippe Genty, cujos espetáculos ocupam verdadeiramente uma “zona de indefinição” entre a dança, o teatro, a animação de formas, e as artes circenses (Figuras 1 e 2). Em recente espetáculo da companhia de teatro de animação Pia Fraus, chamado Primeiras Rosas, contos de Guimarães Rosa foram apresentados com o emprego de bonecos, objetos, sombras, materiais brutos e recursos de vídeo (Figuras 3 e 4). A crescente presença da animação de formas em propostas de encenação interessadas em produzir um campo múltiplo de possibilidades de expressão, ou antes: a crescente consideração da animação de formas como ponto de encontro de uma expressividade múltipla cria, para uma determinada vontade de compreensão e classificação, um problema decorrente da dissolução das fronteiras entre as linguagens de expressão artística que a animação parece conseguir operar em diversas experiências. Atuar como um “operador de trânsitos” entre manifestações de expressividade cênicas, plásticas e sonoras situa a modalidade espetacular teatro de animação, ao menos aparentemente, num lugar de absoluta indefinição, sem que seus limites e fundamentos possam ser identificados de modo a dar a ver um campo expressivo claro e codificado. Some-se a isso o fato de inúmeras manifestações em teatro de bonecos encontrarem-se solidamente apoiadas em tradições de formas e de temas com procedimentos e características praticados e transmitidos com rigor.



Figura 1: Compagnie Philippe Genty, *La fin des terres*
Fonte: (<http://leighillam.wordpress.com/2010/04/12/phillipe-genty/>)
Foto: Pascal François



Figura 2: Compagnie Philippe Genty, *Boliloc*
Fonte: (<http://www.dancetalk.co.il/?p=340>)
Foto: Pascal François



Figura 3: Pia Fraus; *Primeiras Rosas (As margens da alegria)*

Fonte: (<http://www.flickr.com/photos/fabianosouza/3972110212/in/photostream/>)

Foto: Fabiano Souza



Figura 4: Pia Fraus; *Primeiras Rosas (O cavalo que bebia cerveja)*

Fonte: (Revista Vinte e cinco anos com Pia Fraus. São Paulo: Pia Fraus, 2009)

Foto: Carlos Lagoeiro

As figuras minúsculas operadas sobre uma mesa são filmadas em tempo real e têm suas imagens projetadas em angulações e composições diferentes em uma tela ao fundo do palco.

Parece assim, que se está diante de um problema ou de um equívoco taxonômico, e uma solução a ser considerada para tal impasse seria a proposição de outro entendimento da animação e do emprego da forma animada. Pois, se entendemos o teatro de animação como algo que opera tanto em manifestações de rígida codificação quanto em práticas de transdisciplinaridade artística, e se entendemos que nesse segundo caso essa operação funciona em favor da indeterminação de uma linguagem expressiva que seja específica ou dominante sobre a cena, talvez isto sugira um deslocamento que pode ter transformado um gênero, que se supunha uma manifestação autônoma (e marginal) das artes teatrais, num conjunto de técnicas, dispositivos estéticos e operações integradoras, que passaria a poder ser incorporado ao instrumental posto à disposição da encenação contemporânea. Isto pode não ser complicado de considerar, se pensarmos nos objetos, projeções e corpos estáticos usados em encenações de Robert Wilson e Richard Foreman, nos manequins de Tadeusz Kantor, e até mesmo nos bonecos e cenas de mutilação feitas por Gerald Thomas em espetáculos como *The flash and crash days* (1992), *Império das meias verdades* (1993) (Figura 7; Video 1), em que a atriz Fernanda Torres aparece com sua cabeça sobre uma mesa como se fizesse parte de um assado parcialmente devorado, na versão de *Quarteto*, de Heiner Muller, com Ney Latorraca e Edy Botelho, e *Terra em Trânsito/Queen Liar* (2007), no qual a atriz Fabiana Giugli contracena com um boneco de luva, representando o pescoço e a cabeça de um cisne, projetada para fora de uma das paredes do cenário (Figura 8).

Cariad Astles recorda e comenta um famoso vaticínio de Henryk Jurkowski:

Parece, portanto, que o conceito do termo “teatro de bonecos” foi alargado de tal forma que a noção de interdisciplinaridade já é inerente a ele. Henryk Jurkowski sugeriu em seu livro *Metamorfose* que a arte do teatro de bonecos estaria possivelmente se tornando obsoleta em sua utilização no teatro vivo e na relação com outras formas artísticas e que certamente o corpo do boneco tornou-se diferente (ASTLES, 2008, p.54)

Para Jurkowski, a anexação do teatro de bonecos por parte do que ele chama de “teatro vivo” é um caminho para a obsolescência; Astles já entende esse teatro à luz dos cruzamentos expressivos que propicia.

A suposição de uma dupla consideração do teatro de bonecos, como modalidade espetacular autônoma, e como linguagem incorporada ao teatro contemporâneo, é uma das indagações que assombra este trabalho, tendo como ponto de vista a consideração da animação como ferramenta operativa de conjunções transdisciplinares. O estudo de cenas e



Figura 5: Robert Wilson; *The CIVIL warS*

Fonte: (http://123nonstop.com/pictures/Robert_Wilson_and_the_Civil_Wars)

Foto: New Yorker Films



Figura 6: Tadeusz Kantor; *The dead class*

Fonte: (<http://perfectionofperplexion.wordpress.com/2010/11/02/nyunnom-15/>)



Figura 7: *Império das meias verdades* (atriz: Fernanda Torres)

Fonte: (<http://www.fotolog.com.br/leo2210/52164848>)

Vídeo com esta cena disponível em <<http://vimeo.com/11676144>> (Vídeo 1)



Figura 8: *Terra em trânsito* (atriz: Fabiana Giugli)

Fonte: (http://gerson.steves.blog.uol.com.br/arch2006-10-01_2006-10-31.html)

procedimentos artísticos de companhias dedicadas ao teatro de animação em atividade no Brasil pretende demonstrar como a animação pode estar presente em procedimentos de encenação, ainda que não se possa reconhecer de imediato dois de seus elementos nucleares: o boneco e o manipulador. Uma vez que o atual teatro de animação não anima apenas bonecos, mas outros elementos constitutivos da cena teatral tais como o espaço, a luz, objetos e materiais variados, o enredo, a ação, os atores – e partes de atores –, decorre desse acréscimo de possibilidades de formas animáveis uma ampliação considerável nos diferentes procedimentos de manipulação. Pois será exatamente no ato de manipular, e nas maneiras como esse ato – e essa postura relacional com a matéria da cena – integra heterogeneidades que se fundará a vocação interdisciplinar do teatro de animação contemporâneo, tendo como local de articulação um tipo de artista que participa do evento espetacular com a sua presença, com o seu potencial expressivo e com a sua subjetividade do mesmo modo como participa com suas habilidades manipulativas.

Este trabalho se põe a investigar o entendimento de que as principais transformações verificadas na arte da animação brasileira das últimas quatro décadas não apenas entendem o artista de animação como dinamizador dos questionamentos presentes em procedimentos investigativos da linguagem da animação, mas também aproveitaram suas diferentes maneiras de participação como um provocador de temas para o atual teatro de formas animadas. Da mesma forma, o trabalho buscará não perder a atenção sobre a potência de significação da forma animada a partir da compreensão de que as recentes transformações verificadas no entendimento e na apresentação da mesma captam e transfiguram o ator e seu corpo até um modo de percepção que transforma atores em objetos no entendimento da audiência.

Como esforço inicial, recuo dez anos antes da missiva de Félix, a uma edição anterior da mesma revista Mamulengo, do ano de 1974. A revista apresenta dois artigos que merecem alguma atenção. Não apenas por seus conteúdos, mas pelo fato de haverem sido publicados naquela que era a publicação brasileira mais importante em teatro de animação da época, editada e chancelada pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, mas também pela maneira como esses artigos faziam reverberar o panorama momentâneo do teatro de bonecos no Brasil.

O primeiro dos artigos mencionados foi escrito pelo escultor e artista de animação sueco Michael Meschke que, em um texto com um teor aberto de crítica política, defende a livre experimentação em teatro de bonecos como meio de conferir à própria linguagem mais projeção e reputação. Meschke exorta seus leitores especializados a aprofundarem a discussão objetivando a definição séria de uma estética para a arte do boneco. Tal discussão seria

importante para a derrubada de preconceitos nos campos da criação, da técnica e da própria consideração dos fundamentos da linguagem. Juntamente a essa necessidade, Meschke evoca o espírito criador e o desejo de comunicação do artista como elemento de fundamental importância para os percursos de compreensão e transformação da arte da animação. Em suas palavras:

A forma deve estar subordinada ao exato ideal que um artista deseja comunicar ao seu semelhante. E aprofundando mais, a *estética* em *puppetry*³ acaba significando *ética*, exemplificada pela nossa escolha de repertório. (MESCHKE, 1974, p. 7)

Ou seja, para Meschke, a vontade de expressão do artista de animação, ainda que não seja exatamente um componente da definição do que seria o teatro de bonecos, não pode ser tolhido por cânones estéticos rígidos que carecem ser reavaliados. De fato, seriam esses desejos e seus meios de satisfação que lançariam as bases para se pensar o teatro de bonecos em termos mais precisos, ou até mesmo renovados.

E, se aquele era de fato o “tempo de se erguer uma lápide sobre a confusa filosofia titiriteira de falsas definições e presunções de exclusividade” (id., p.8), Meschke não evita a polêmica ao montar uma lista de permissões, muitas das quais evocando as práticas que despertaram o desgosto de Félix:

Portanto, estabeleçamos que não é crime:
 misturar bonecos com atores vivos;
 usar bonecos muito grandes ou muito pequenos;
 misturar bonecos com máscaras, com dança, ópera, drama, cinema, *music-hall*, música pop, etc.;
 reduzir bonecos a atores de tamanho menor para efeito de perspectiva;
 gostar de Punch & Judy, de Kasper, de Guignol, ou qualquer nome tenham;
 mostrar ou não mostrar o manipulador e sua técnica durante o espetáculo;
 trabalhar meses para atingir a perfeição estética de um boneco ou usar um fósforo como boneco. (id., p.10)

O que há de mais interessante no texto de Meschke é o seu caráter inclusivo. Não se trata de uma condenação das formas tradicionais de teatro de bonecos para em seu lugar exaltar a livre experimentação e a reforma do boneco teatral. A insistência na constituição de uma estética

³ A tradução do artigo de Meschke, não assinada, prefere manter em inglês o termo *puppetry*, que possui transposição complicada para o português. Pode-se entender *puppetry*, de maneira mais ampla, como sendo a arte do boneco em diversas de suas feições, incluindo o trabalho de modelagem e construção até aspectos de treinamento, dramaturgia e apresentação, sem deixar de lado os contextos tradicionais de onde emergem as diversas manifestações dessa linguagem espetacular. Uma tradução simples para o português seria teatro de bonecos (não se usam termos *bonecaria* ou *bonecada*), devido o variado escopo de aproximações e funções que o termo sugere. No entanto, cabe aqui a dúvida quanto à eficácia do termo motivada pela incerteza se as manifestações artísticas do tipo de boneco por ele evocado seriam de fato restritas ao teatro.

para o teatro de bonecos tem como finalidade principal encontrar os princípios que regem as manifestações entendidas, de uma forma ou de outra, como tal, propondo uma reflexão acerca de fundamentos que definam e harmonizem suas variadas formas.

Seguindo adiante na mesma edição de Mamulengo deparamo-nos com outro texto útil para o entendimento do contexto que suscitou a referida carta de Félix. Trata-se de uma reflexão sobre experimentações da companhia francesa Théâtre sur le fil, feita por Charles Monastier, acerca do uso da manipulação de bonecos e objetos em cena com manipuladores à vista. O texto de Monastier é pródigo em apontamentos e reflexões acerca de modos e implicações do emprego do animador à vista, sendo que duas das questões apontadas parecem ser especialmente caras ao tipo de reflexão que tento encadear no momento. A primeira questão é uma informação que, apesar de apresentar acuidade questionável, não deixa de apontar para questões importantes. Monastier sugere uma data aproximada para a expansão do emprego do animador à vista em práticas na Europa, quando, em 1974 declara que “há mais de quinze anos ele [o boneco] não evolui mais em campo fechado” (MONASTIER, 1974, p.13). Assim, de acordo com Monastier, desde finais da década de 1950, pelo menos, já se viam iniciativas artística em teatro de bonecos, nas quais o boneco se apresentava fora da estrutura do *castelet*⁴, levando o artista de manipulação a aparecer diante do público. Essa datação é, de certa maneira, corroborada por Jurkowski que situa na mesma década de 1950 o início da “ruptura do teatro de bonecos com sua poética tradicional” (JURKOWSKI, 2000, p.56). Essa datação parece – e de fato é – bastante questionável, sobretudo se a apoiarmos exclusivamente sobre o advento do manipulador à vista. É possível que o momento indicado por Monastier e Jurkowski tenha de fato visto o surgimento de um conjunto de fatores, dos quais a exposição do manipulador pode ser tanto causa como consequência, que levou algumas companhias e artistas a fazer um teatro de bonecos capaz de indagar com maior virulência as concepções e os meios de criação e produção anteriores. No entanto, o mero emprego do operador de bonecos à vista do público, é tão antigo quanto o próprio teatro de bonecos, seja no ocidente ou no oriente.

Mais adiante em seu artigo, Monastier menciona o modo como a plateia percebe o boneco operado por artistas postos a vista:

À confissão do homem que age corresponde a confissão da materialidade do boneco; ele é um objeto e, essencialmente, matéria bruta, inerte, isolada. Sua significação nasce da intenção e do gesto do manipulador. Havendo um homem, haverá certamente: um objeto (idem).

⁴ A *casinha* ou aparato de ocultação e apoio para cenários empregado mais usualmente para bonecos de luva. No Brasil pode adquirir os nomes de *empanada* ou *tolda*.

Se isso é verdade, então a aparição do ator operador⁵ de bonecos sobre a cena parece se dar com a força de um balde de água fria sobre as expectativas da plateia de maravilhar-se com a impressão de vida que se confere a figuras móveis. De fato, se retornarmos às queixas de Félix, podemos perceber que o que se propõe aqui é uma alteração na maneira como bonecos são percebidos em cena. No teatro de bonecos acerca do qual Monastier discorre deixamos de nos encantar com a impressão de vida projetada sobre objetos para encantarmo-nos com outra coisa, ou não nos encantarmos em absoluto. No entanto é possível mesmo que haja potências a serem explicadas a respeito da exposição da condição de objeto do boneco teatral.

O trabalho do Théâtre sur le Fil, companhia mencionada por Monastier, e fundada por ele e sua mulher Colette Monastier notabilizou-se, como pode ser verificado em uma passagem pelo Brasil no ano de 1973, pelo emprego de figuras bidimensionais apoiadas sobre dois fios presos em paralelo atravessando a frente do palco, e como os atores manipulando as formas à vista do público (Figura 9). É claro que a percepção do caráter de objeto nos elementos trabalhados pelo Théâtre sur le Fil encontram-se mais em evidência, sobretudo se percebidos em conjunto com o artista. No entanto, não parece que o emprego do operador aparente usado em meio a um processo de realce do caráter de objeto do boneco perca em validade se nos dispusermos a buscá-lo em trabalhos nos quais as formas dos bonecos se aproximam das de figuras vivas encontradas na natureza. Um exemplo que se afasta bastante dos materiais e formas do Théâtre sur le Fil e, por isso mesmo interessante, é o trabalho do artista de bonecos de fios Phillip Huber⁶(Figura 10), que em geral se apresenta de pé sobre o palco desprovido de cenário (mas iluminado de modo a enfatizar o boneco), e faz com que variados tipos de cabaré apresentem seus números individuais apoiados diretamente sobre o chão do palco. Um de seus personagens mais populares é o do cachorrinho Taffy, que

Curioso notar o quanto a exibição do manipulador para os casos até então abordados é capaz de produzir uma percepção *em movimento*, uma maneira de entender o boneco em conjunção com diversos outros elementos, que por vezes podem até mesmo deixar de lado o

⁵ A escolha pouco usual do termo *operador* em lugar de termos mais usuais como: *manipulador*, *animador*, *marionetista* ou *bonequeiro* para designar o artista encarregado da apresentação do boneco se dá, em primeiro lugar por empréstimo a Steve Tillis (1992), e se dá a partir da necessidade de um emprego terminológico que desse conta de identificar o tipo de artista abordado em meio a um questionamento acerca da pertinência das palavras mais usadas para identifica-lo. Não se trata de uma nova proposta de definição, e sim de um “termo de passagem”, que pudesse dar conta da função abordada em meio a um exercício de discussão de uma terminologia em revisão.

⁶ O espetáculo Huber Marionetes foi assistido em 2006, no teatro SESI da Av. Paulista, como parte das atrações do Festival SESI Bonecos do Brasil e do Mundo daquele ano.



Figura 9: Théâtre sur le fil; *Oiseau Vole*

Fonte: (AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**. São Paulo: Edusp, 1993 (Texto & Arte; 2). P.148.
Foto: Monastier

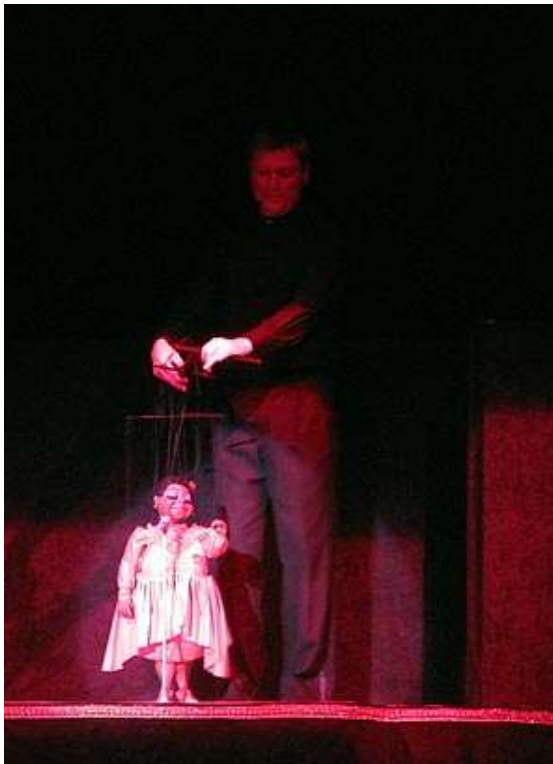


Figura 10: Phillip Huber no Festival de Teatro de Bonecos de Canela, 2010.

Fonte:
([http://www.ipernity.com/doc/carroani|RCA%3Boff%3D162?r\[view\]=1](http://www.ipernity.com/doc/carroani|RCA%3Boff%3D162?r[view]=1))

Foto: Carlos Roani



Figura 11: Taffy (Phillip Huber)

Fonte:
(<http://www.puppetrymuseum.org/IPM-exhibit12.html>)

próprio boneco, e que propõe uma leitura desse sujeito da cena de modo a não o estabilizar numa forma ou num lugar cênico.

Essa mesma percepção dinâmica pode ser provocada por espetáculos de companhias que praticam o que se convencionou chamar de *manipulação direta*⁷, por exemplo, *Peer Gynt* da PeQuod – Teatro de Animação, nas quais os movimentos dos bonecos imitam de modo intencional e com certo apuro, o gesto humano. Os manipuladores postos à vista do público tendem a criar uma narratividade dividida, na qual a história dos bonecos se soma à ação dos manipuladores, de modo a produzir uma narrativa composta. Essa mesma narrativa pode, por meio da qualidade da ação dos atores que operam os bonecos, fazer esses níveis coincidirem eventualmente. A inevitável identificação por parte do público da personagem representado pelo boneco com os manipuladores, sobretudo aquele responsável pela vocalização da personagem, contribuem para tornar ainda mais complicada a tentativa de se entender a personagem como uma forma cênica individualizada (Figura 12). Para o espectador, então, as personagens mostradas na montagem transitam entre as diferentes possibilidades apresentadas pela encenação – ator, boneco, combinações entre atores, bonecos e demais objetos de cena – e a sua própria imaginação, liberada que está pela vertiginosa gama de modos de entendimento. A montagem em questão se relaciona com a temática do boneco tornado coisa diante da presença do operador à mostra, pois que lida com certa alternância de usos de alguns dos bonecos da peça – sobretudo aqueles que representam o protagonista do poema ibseniano – entre a sugestão de vida apresentada por meio de uma manipulação esmerada, e certa qualidade indicativa, como quando pousa inerte à frente ou sobre um dos ombros do ator que o vocaliza para autorizá-lo a falar em seu nome. De fato, o *Peer Gynt* da PeQuod atende de modo mais completo às indicações de Monastier quando ativa poeticamente determinados objetos ao combiná-los aos atores para criar elementos percebidos como objetos compostos, e não como atores caracterizados. Assim ocorre com os convidados da festa de casamento, cujas cabeças são sacos de pano sem expressões faciais (Figura 13); assim ocorre com a noiva abandonada, montada de um grande véu que pende do alto do teatro recobrando a atriz que dá a entrever sua nudez por meio das camadas de renda franzida (Figura 15); assim ocorre com o belicoso personagem Aslak, um roupão de lutador de boxe vestido por um ator posicionado constantemente de costas para a plateia (Figura 14).

⁷ Esta seria uma forma de manipulação de bonecos antropomórficos em escala reduzida sem o emprego de varas ou fios com os manipuladores, podendo ser até três por boneco, posicionados atrás dos bonecos. Geralmente é praticada sobre um balcão. Mas exemplos há, como o de alguns espetáculos do Grupo Contadores de Estórias, nos quais os bonecos são operados diretamente sobre o chão do palco.

Provocar a percepção do boneco como objeto pode assim estimular uma ampliação de possibilidades de leitura, abrir ao público a chance de participar de sua construção por meio de escolhas particulares. Ou, como apresenta Monastier:

Para nós não se trata tanto de narrar uma história a partir de elementos pré-construídos como de oferecer propostas de animação, de figuração, de situação, “sem nada que pese ou que se exhiba”. As sugestões permanecem em suspenso [...] Trata-se de, em vez de apresentar uma coisa acabada, propor o sorriso inacabado de Buda; cabe a cada um completá-lo, se quiser, com suas próprias riquezas. (idem)

O objeto visto como coisa aliado à visibilidade do artista que o opera, ou “que lhe dá significado”, permite então que se apresentem enredos e sujeitos ainda por serem completados, insere lacunas que retiram a linearidade da apresentação teatral e transforma a figuração dos sujeitos da narrativa em propostas e além disso propõe uma percepção do ator como sendo o objeto ou parte do objeto que atua. Mas de que maneira isso ocorre?

Prosseguimos investigando as transformações na arte do boneco tendo como ponto de partida o problema apontado por Félix. Creio que, neste momento, para poder compreender melhor os motivos que suscitaram a existência do nosso ponto de partida argumentativo, será importante, antes de nos debruçarmos sobre os problemas e as transformações conceituais das noções de boneco teatral e teatro de bonecos, olhar de relance para o panorama do teatro de bonecos brasileiro à época da admoestação de Félix, de modo a buscar entender quais seriam as manifestações e materiais que estariam sendo considerados, ou desconsiderados, como teatros de bonecos e bonecos teatrais.



Figura 12: PeQuod; *Peer Gynt* – Desvio de foco (atores: Maria Rego Barros, Mario Piragibe e Marcio Newlands)

Fonte: DVD *Peer Gynt* (2006).

A divergência de foco do ator que vai do boneco em direção ao público durante a fala produz uma duplicação da percepção da personagem.



Figura 13: PeQuod; *Peer Gynt* – Festa de casamento (atores: Miona Vilardo, Marcio Nascimento, Marcio Newlands e Liliane Xavier)

Fonte: Fonte: DVD *Peer Gynt* (2006).



Figura 14: PeQuod; *Peer Gynt* – Aslak (atores: Mario Piragibe, Maria Rego Barros, Liliane Xavier e Marcio Newlands)

Fonte: Fonte: DVD *Peer Gynt* (2006).



Figura 15: PeQuod; *Peer Gynt* – A Noiva (atriz: Maria Rego Barros)

Fonte: Fonte: DVD *Peer Gynt* (2006).

2.2. Visões de um panorama

O ano de 1974, ano de publicação dos artigos de Monastier e Meshke, insere no repertório teatral brasileiro uma montagem que lidou com absolutamente todos os pontos centrais de argumentação dos dois artigos mencionados. E que, de fato, possui para o teatro de animação e para o teatro infantil feitos no Brasil uma importância que extrapola em muito o atendimento às demandas poéticas apresentadas.

A estréia de *História de Lenços e ventos*, em maio daquele ano, foi “um divisor de águas no teatro infantil feito no Rio de Janeiro e também no país” (VELLINHO, 2009, p.31). A peça foi a primeira de um grupo teatral recém-formado, dirigido por Ilo Krugli, após um retorno traumático do Chile, quando o trabalho com uma companhia em Santiago foi brutalmente interrompido pelo golpe pinochetista. O retorno do argentino Krugli ao Brasil, onde já possuía um trabalho em artes e educação consolidado, foi marcado pelo trauma do golpe e pelo encontro com uma realidade local igualmente violenta.

Voltando do Chile, com a sensação do drama vivido, a destruição de sonhos e de vidas, um ator de meu grupo de teatro em Santiago, que se chamava Manos, que quer dizer mãos e irmãos, um ator havia morrido, e também tinham morrido os sonhos e até um presidente eleito pelo voto direto do povo. [...] Aqui, voltando, eu não tinha grupo, não tinha nada. Meu trabalho com o grupo que tinha criado uma escola – o NAC – tinha acabado; meu trabalho de bonecos, que era o Teatro de Ilo e Pedro⁸ tinha acabado; só tinha algumas poucas pessoas em volta que eram alunos ou companheiros de aventura, de vida e de vivências, como o Beto Coimbra, o Caíque [Botkay], a Sílvia Aderne. E assim, em doze dias nasce explosivamente, para levar a um festival no Paraná, o espetáculo. E nasce o grupo.⁹

A maneira *explosiva* como o espetáculo é montado, combinado ao emprego de uma estética artesanal e de ênfase sobre o trabalho das mãos aplicada por Krugli em experiências anteriores como *A história de um barquinho*, de 1972, faz de *História de Lenços e ventos* um espetáculo que prima pela invenção, criando personagens com pedaços de papel, lenços e outros objetos livremente manuseados pelos atores.

A história trata de um pequeno lenço azul, de nome Azulzinha, que levado pelo Vento da Noite, acaba prisioneira do Rei Metal Mau em sua fortaleza na Cidade Medieval. Outro personagem, um pedaço de jornal chamado Papel, empreende uma jornada para resgatar Azulzinha passando por perigos, e até mesmo a sua própria imolação, até retornar com o lencinho ao quintal onde a história começou.

⁸ Ilo se refere aqui ao grupo que formou em parceria com o artista plástico e ator argentino Pedro Turon Domínguez chamado Teatro Ilo e Pedro.

⁹ Programa do evento 10 anos de Ventoforte, p. 34.

Esse enredo aparentemente simples, mas que é repleto de citações e provocações ao ambiente político do momento¹⁰, é encenado com grande liberdade discursiva, na qual os atores empunham os objetos para atribuir-lhes falas e ações, apresentam canções e transitam entre personagens e narradores, de modo a apresentarem uma poética que se afasta de qualquer expectativa mais usual para a apreciação de teatro de bonecos, de modo a propor ao objeto em cena um estatuto surpreendente.

Um dos (diversos) momentos do espetáculo onde esse estatuto era exercido com grande clareza era o momento em que se construía o dragão que levaria Papel à Cidade Medieval para o confronto final com o rei Metal Mau. Os lenços aprisionados pelas forças do vilão eram libertados pelos atores, e com eles formava-se um dragão com os panos e os atores que os empunhavam, ajudados por parte da plateia, chamada a participar desse momento¹¹.

A construção de elementos momentaneamente, criadas a partir de objetos disponíveis, muitos deles industrializados, que se refuncionalizam dentro do espetáculo mediante a necessidade da narrativa, recriam a percepção do objeto que, apesar de afirmar a sua materialidade em seus aspectos intrínsecos e em sua polivalência semântica, se abre em diversas possibilidades de significação, produzindo assim para o espectador um novo estado de surpresa, que não se relaciona mais com o espanto de uma aparência de vida imaginada. Ainda, ao tratar com os materiais como trata, Krugli lança questões interessantes sobre o conceito de boneco teatral, de modo a clarear ao leitor, de certa forma, um pouco da intenção de Félix, na carta cuja menção abre este trabalho, ao lamentar-se da ausência de bonecos no teatro de bonecos. Parece que, de certa forma, o que Félix chama de boneco não é exatamente a mesma coisa que chamaria Krugli, ou mesmo Monastier.

Malgrado a necessidade prática de montar o espetáculo em pouco tempo e com poucos recursos disponíveis, a opção de Krugli pelo investimento em uma poética de despojamento e sugestão, em oposição ao emprego de recursos mais notadamente figurativos, não se encontra apenas condicionada a esses fatores, sendo também a expressão de uma vontade estética. Provas do que se afirma estão no fato de que diversos dos recursos referentes à composição das personagens e do manuseio de materiais empregados em *Lenços e ventos* já se encontravam em um espetáculo anterior: *A história de um barquinho* (VELLINHO, 2009, p. 34). Outro elemento que trata do uso dos lenços e papéis como uma escolha estética, e não

¹⁰ Uma análise detalhada de passagens e declarações que explicam o teor político da peça pode ser encontrada em VELLINHO, 2008, pp. 72-89.

¹¹ Uma descrição mais detalhada desse momento da peça encontra-se em VELLINHO, 2009, pp.84-5.

apenas uma solução prática encontra-se justamente no início da peça. Vellinho descreve esse momento nos seguintes termos:

Na verdade, há um outro espetáculo, de bonecos, que deveria ser apresentado. Já havia uma história pronta para ser contada. Porém, Manuel e Manuela, protagonistas dessa história, depois de danças, perseguições e *gags* típicas do tradicional teatro de bonecos, decidem encerrar-se em uma mala [...] finalizando bruscamente o evento teatral. O motivo dado pelos dois bonecos é o de que eles descobriram que há atores *de verdade* que irão compartilhar o espetáculo com eles. Diante disso, a dupla indignada resolve abortar a apresentação trancando-se na mala. (VELLINHO, 2009, p. 48)

Após a recusa dos bonecos em participar do espetáculo, os atores passam a se indagar o que fazer e começam a retirar lençóis e papéis de lugares diferentes do espaço de representação “como um jogo mágico” (KRUGLI, 2000), e assim a linguagem da peça se estabelece diante do público, afirmando os materiais empregados como elementos potentes para a representação em curso. Ainda, ao apresentar os lenços em substituição aos bonecos de luva que compõem seu início, a peça dota esses materiais de um estatuto que os diferencia de partes de cenário, figurino, ou mesmo de adereços. Os lenços representam personagens da trama contada, aproximando-se assim muito mais do boneco teatral – ou de partes de bonecos teatrais – do que de elementos indicativos empunhados pelos atores.

Assim, *História de Lenços e ventos* empresta bastante clareza ao tipo de indagação que venho fazendo a respeito do suposto desaparecimento dos bonecos do teatro de bonecos, não apenas devido ao evidente diálogo que estabelece com os artigos de Meschke e Monastier – e de certa forma, de Félix – mas também pelo efeito que o espetáculo causa no panorama do teatro no Brasil, adquirindo grande popularidade e fazendo escola em meio a outros artistas interessados tanto em teatro para crianças como em teatro de bonecos. Miguel Vellinho menciona as diversas críticas favoráveis ao espetáculo, além de haver conseguido dois feitos dignos de nota. O primeiro sendo a publicação de um texto dedicado à peça pelo crítico Yan Michalski que, sendo ele o responsável pelo material dedicado a teatro para adultos do Jornal do Brasil, dimensiona a raridade do gesto, sobretudo se levarmos em conta a proverbial tendência a se considerar o teatro para crianças como uma vertente inferior da arte teatral¹². A segunda conquista foi uma recomendação (em “caráter extraordinário”) ao espetáculo por parte da ACCT – Associação Carioca de Críticos de Teatro, devido à sua excelência e competência.

¹² Em seu livro *O Teatro sob pressão*, Michalski aponta *História de Lenços e ventos* como sendo “uma pequena obra prima”, em meio a uma temporada teatral (1974), onde “o melhor forma os cenários”. (MICHALSKI, 1989, p. 60-1)



Figura 16: Teatro Ventoforte; *História de lenços e ventos* (ator: Ilo Krugli)
 Fonte: (CEDOC/Funarte *apud* VELLINHO, 2008)

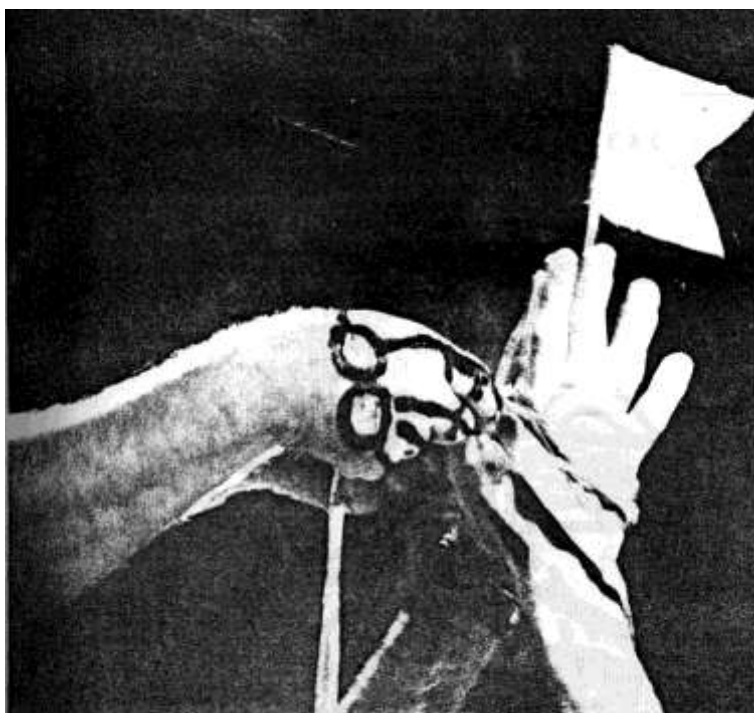


Figura 17: TeatroVontoforte; A história de um barquinho. Personagens Pingo I e Aranha.
 Fonte: Programa Ventoforte 10 anos.

As personagens dos espetáculos do Ventoforte são construídos a partir de materiais brutos como papel, tecidos e objetos (tais como o guarda-chuva da Figura 16). A presença dos atores é importante na configuração das personagens, como se vê na Figura 17, em que as mãos dos atores são ou compõem as formas animadas.

Os espetáculos seguintes do grupo Ventoforte, como *De Metade do Caminho ao País do Último Círculo* e *As quatro chaves*, acompanharam os mesmos impulsos estéticos expressos em *Lenços e ventos*. Quando parte da companhia mudou-se do Rio de Janeiro para São Paulo, alguns integrantes remanescentes montaram o grupo Hombú, que com espetáculos como *A gaiola de Avatsiú* e *Fala, palhaço!* permaneceram montando espetáculos com convivências entre bonecos, atores e objetos.

Deve-se nesse ponto deixar claro que *História de Lenços e ventos* serve para esta pesquisa como um ponto de localização de uma experiência bem-sucedida e de ampla repercussão no panorama brasileiro de teatro de animação, capaz de despertar outras iniciativas e provocar discussões acerca das possibilidades de emprego do boneco teatral. Seria precipitado e leviano buscar na peça algo como um marco histórico para o emprego de técnicas e linguagens, e até mesmo redutor buscar reconhecer o valor da peça a partir de uma perspectiva de desbravamento ou ineditismo. O que suscitou no trabalho do Ventoforte o seu poder de levantamento de questões e modelamento parcial do panorama do teatro para crianças e do teatro de bonecos feito no Brasil foi a qualidade de suas ideias e de sua poética cênica, capazes de dialogar em nível direto com movimentos artísticos e políticos em processo dentro e fora do país, ao mesmo tempo em que apresentavam de modo eficiente alternativas para a forma de dispor sobre a cena o artista de animação e o boneco teatral.

Da mesma maneira, é impreciso apontar o trabalho do Ventoforte como uma voz solitária em meio a um panorama de todo árido do teatro de bonecos feito no Brasil. Um ano antes da estréia de *Lenços e ventos*, em 1973, é fundada a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB, criada, segundo nos conta Humberto Braga, por um desejo maior de integração entre artistas e companhias brasileiras, notada após experiências colhidas pelas três edições anuais sucessivas do Festival de Marionetes e Fantoques do Rio de Janeiro (1966 a 1968), organizadas por Clorys Daly e Cláudio Ferreira (BRAGA, 2007, p. 253 & 2009, p.113; MAMULENGO, 1973, p. 11-3). Da criação da associação decorreu, no mesmo ano, a primeira edição da revista Mamulengo, dedicada a informes da ABTB, a divulgar material das companhias brasileiras em atividade e a publicar artigos reflexivos e informativos de artistas brasileiros e estrangeiros. Em seu segundo ano de publicação, no terceiro número, a revista já trazia os artigos anteriormente referidos neste capítulo. O movimento criado pela associação conduziu a um esforço que culminou, anos depois, no estabelecimento de um circuito de festivais dedicados à linguagem no país e provocou, em 1976, a criação de um setor de teatro de bonecos no antigo Serviço Nacional de Teatro – SNT.

Entre as companhias que se destacaram ao longo desse período, é importante mencionar duas, não apenas porque continuam em atividade, mas pelo fato de apresentarem trabalhos de destaque, e que, de certa forma, semelhantes ao Ventoforte, serviram de influência para gerações posteriores. O Teatro Giramundo, criado em 1970, em Belo Horizonte, por Álvaro Apocalypse, Terezinha Veloso e Maria do Carmo Martins, com um trabalho voltado para o apuro escultórico, e a chegada ao Brasil, em 1972, do casal Marcos Caetano e Raquel Ribas, após fundarem em Nova York, onde faziam seus estudos em dança e artes visuais, o Grupo Contadores de Estórias, com espetáculos-eventos nos quais misturavam bonecos gigantes, atores, músicos e materiais variados. Com a estréia de *Mansamente*, em 1980, os Contadores de Estórias dão uma guinada na carreira do grupo, mudando o tom dos espetáculos para eventos mais intimistas, e desenvolvendo uma linguagem bastante própria em manipulação direta. Esse momento também marca a mudança do casal para a cidade de Paraty, ao sul do estado do Rio de Janeiro, sediando-se desde então no Teatro Espaço.

Dos exemplos mencionados, pode-se perceber uma maior familiaridade entre as poéticas cênicas do casal Ribas e de Ilo Krugli, uma vez que, a julgar pelos percursos descritos pelas companhias a partir da análise de seus repertórios, os usos de bonecos e objetos acompanham, em ambos os casos, um desejo de ampliação de possibilidades lúdicas e figurativas sobre a cena teatral. Ou seja, muito mais um desejo de se lidar com alternativas de representação teatral do que de identificar-se com tradições de temas e técnicas relativas ao que se poderia chamar de teatro de bonecos ou de animação. Perguntado sobre as diferenças de linguagem entre os Contadores de Estórias e o Giramundo, Marcos Ribas responde:

O Giramundo é um grupo de teatro de bonecos. Eles manipulam realmente muito bem, se especializaram nisso. Já os nossos bonecos são o que são porque precisavam ser (RIBAS & RIBAS, 2009, p. 30).

Tanto no que diz respeito à relutância em identificar o seu trabalho com o teatro de bonecos, quando ao apontamento do fato de que os bonecos do grupo são feitos com o tino de atender a uma certa necessidade poética, Marcos Caetano aponta para um desejo de expressividade teatral que suplanta aquele que se encerra na dedicação à linguagem do boneco. Mas que não deve, contudo, ser entendido como um movimento de rejeição à linguagem da animação, seu legado e suas formas. Ilo declara, em uma entrevista concedida em 1984:

Todo esse meu situar na procura do teatro de bonecos, foi muito importante, como processo... Foi através dele que descobri o meu caminho para o teatro, para a linguagem dramática ... Pois tudo que está ligado ao boneco, direta ou indiretamente, está vinculado à toda uma tradição artesanal de teatro, que é a mão do homem que expressa: fazendo o boneco, os gestos... E isto é rico, é importante! Que as pessoas se expressem, com bonecos ou sem eles... (KRUGLI, 1984, p.13)

Ainda que os diferentes percursos evidenciem uma distância entre os desejos artísticos que movem Krugli e o casal Ribas, o entendimento de que há um desejo de expressão que antecede à vontade de se lidar com bonecos e objetos os define menos como artistas de teatro de bonecos, e mais como artistas de teatro para quem a animação é uma alternativa expressiva instigante e presente, mas não obrigatória.

Quando Vellinho reconhece na estética de *Lenços e ventos* relações do trabalho de Krugli com “pressupostos de Brecht e Grotowski, que era, naquele período, a voz instauradora de uma nova ordem do fazer teatral.” (VELLINHO, op. cit., p.20), busca apontar para o fato de que Krugli, antes de ser um artista de animação, era um artista de teatro atento às questões que mobilizavam os impulsos transformadores do teatro de seu tempo. Não se pode, contudo, ignorar as origens de Krugli – e de Rachel Ribas – no que diz respeito a sua formação e atuação em artes visuais, o que, nas décadas de 1960 e 1970, encontrava uma interface mais ampla com os movimentos de contracultura, sobretudo no que diz respeito ao questionamento do emprego de suportes estáveis para as diferentes linguagens artísticas.

As influências, tanto de Ilo Krugli como de Marcos Caetano e Rachel Ribas, sobre o panorama do teatro de animação no Brasil não serão vistas de imediato nos anos que se seguiram à estréia de *Historia de Lenços e ventos*, que ainda dependerá de uma estrutura de circulação e apresentação de espetáculos de animação pelo Brasil, o que irá acontecer vagarosamente ao longo da década de 1970, mas com ligeiro crescimento ao longo da década de 1980. Além disso, as experiências transmitidas por essas companhias serão somadas às de companhias norte americanas e europeias, que visitarão o país, em meio ao processo de consolidação da rede de festivais e mostras dedicadas ao teatro de animação.

Confiante de que o contexto histórico no qual se publica o artigo de Félix esteja suficientemente explicado, ao menos a ponto de justificar o prosseguimento de uma análise mais conceitual, passemos pois a buscar entender alguns problemas técnico-terminológicos que as novas vontades mobilizadoras dos produtores de teatro de animação trouxeram à tona. Primeiramente buscaremos entender o problema conceitual enfrentado pela manifestação teatral, para em seguida buscar novas indagações para a compreensão do que poderia ser considerado boneco teatral.



Figura 18: Contadores de Estórias; *O bode e a onça* (1971)
Fonte: (<http://www.ecparaty.org.br/>)



Figura 19: Contadores de Estórias; *Pas-de-deux* (1982)
Fonte: (<http://www.ecparaty.org.br/>)

2.3. Transformações

Há duas características, ou eventos, que parecem figurar entre os principais veículos das transformações pelas quais passaram as artes do boneco, desde as percepções de Jurkowski e Monastier, presentes na queixa de Félix e nas práticas de Ilo Krugli, no teatro do casal Ribas, e até mesmo em alguns momentos do percurso do Giramundo. Estas seriam as questões do “desaparecimento do boneco do teatro de bonecos”, sendo substituídos por outras formas e recursos de expressão, e do crescente emprego do operador à vista. Se analisadas por um determinado ângulo, pode parecer mesmo que essas duas características absorvem-se mutuamente, chegando a reduzirem-se a uma questão única. São poucas as vezes, raras até, em que uma prática de diversificação das formas e materiais animados não é acompanhada pelo emprego do artista de manipulação às vistas do público. O espetáculo *Giz*, do Teatro Giramundo, apresenta bonecos em diversos tamanhos, usualmente maiores que os manipuladores, que usam o espaço do palco vazio sem aparatos de ocultação de manipuladores. Muitos desses bonecos entram em cena apoiados em estruturas assemelhadas a varais ou araras de figurino com ganchos e apoios para fios que os sustentam dão operatividade às suas articulações (Figura 20). A maneira como se ocupa o espaço da cena é imposta pelas dimensões e estruturas manipulativas dos bonecos, que solicita a exibição do operador¹³. Essa necessidade, indissociavelmente técnica e estética, se impõe de maneira semelhante quando se emprega, por exemplo, objetos retirados diretamente do cotidiano para serem inseridos em cena como elementos animáveis, ou formatos variados de construção e operação de formas animadas dentro de um mesmo espetáculo.

Ainda assim não parece claro que o operador à vista seja indissociável à sensação de desaparecimento do boneco da cena de animação, e creio que as duas questões devam ser tratadas separadamente.

Jurkowski entende que, juntamente com o emprego do manipulador à vista, o teatro de bonecos ocidental feito a partir da década de 1950 experimentou aquilo que ele chama de “diversidade dos meios de expressão” (JURKOWSKI, 2000, p.68), e seu exemplo mais eloquente acerca dessa diversidade é a montagem feita em 1976 de *Don Quixote*, dirigida por Jan Krofta. Na descrição da cena do flagelo do personagem central, Jurkowski conta como a encenação combinava a ação de atores com bonecos de diversos tamanhos e modos de

¹³ O espetáculo *Giz*, de fato, pode ser considerado uma das experiências mais ousadas do Giramundo, que mesmo sendo notabilizado pelo experimentalismo no desenho da cena e nos esforços escultóricos, nem sempre excedeu os limites do palco montado para apresentação e operação de boneco com operadores ocultos.



Figura 20: Teatro Giramundo; Giz
 Fonte: (<http://www.giramundo.org/teatro/giz.html>)



Figura 21: Teatro Giramundo; Giz
 Fonte: (<http://www.giramundo.org/teatro/giz.html>)



Figura 22: Teatro Giramundo; Giz
 Fonte: (<http://www.flickr.com/photos/lilianep/2764016965/in/photostream/>)
 Foto: Liliane Pelegrini

operação, e ainda objetos. No Brasil encontramos bons exemplos de combinações de meios expressivos em animação nos já mencionados trabalhos do Ventoforte, mas há exemplos mais recentes, como as formas inusitadas de vestir e manipular que Osvaldo Gabrieli desenha para trabalhos do grupo XPTO, como, por exemplo, *Coquetel Clown* (1989), que emprega formas que são vestidas pelos atores, podendo cobrir todo o seu corpo, parte dele, ou mesmo se dar sobre a forma de apliques nas cabeças ou membros. Podemos mencionar também as experiências com bonecos infláveis e artes circenses praticadas pela companhia Pia Fraus em espetáculos como *Gigantes de ar* (1998) e *Bichos do Brasil* (2001). Os infláveis trabalhados pela Pia Fraus assumem formas e dimensões diferentes, podendo ser maiores ou menores em seus manipuladores. Mesmo as formas menores, como as cobras de *Bichos do Brasil* (Figura 26) são manipuladas às vistas, e desprovidas de estruturas de apoio e controle à distância como varas ou fios. Essa mesma companhia Pia Fraus, no espetáculo realizado em 2009, chamado *Primeiras Rosas*, alterna momentos onde se empregam sombras, animação de objetos, bonecos de manipulação direta e efeitos com vídeo. Cabe notar que, no exemplo de *Primeiras Rosas*, diferentemente do que ocorre na descrição de Jurkowski para o *Quixote* de Krofta, são criados momentos específicos nos quais determinadas linguagens de animação são trabalhadas. O diretor da companhia Pia Fraus, Beto Andreetta, convidou outros três diretores ligados ao teatro de animação, solicitando que montassem cada um, usando seus estilos e competências, um quadro para o espetáculo, a partir de contos do livro *Primeiras Estórias*, do escritor João Guimarães Rosa¹⁴. O espetáculo se organizou na disposição sucessiva das cenas trabalhadas em estilos e modos bastante diferentes entre si, separadas por uma espécie de entreto montado por Wanderley Piras, que sugeria a travessia de vales e rios feitos por um boi, um vaqueiro e seu cavalo, com bonecos de manipulação direta, operados sobre balcões móveis com manipuladores à vista.

As escolhas de Andreetta na disposição dos discursos espetaculares em *Primeiras Rosas* ampliam, de certa forma, as possibilidades descritivas do que Jurkowski aponta como “variedade de meios de expressão”. Se por um lado pode-se argumentar (ainda que com pequena chance de sucesso) que *Primeiras Rosas* dispõe em sucessão quadros intrinsecamente homogêneos e limitados em formas expressivas, um pouco aos moldes do teatro de variedades, ao passo que o exemplo de Krofta dispõe em simultaneidade suas

¹⁴ Assim consistiu a divisão dos referidos quadros do espetáculo: 1. As margens da alegria, direção de Alexandre Fávero (Cia. Teatro Lumbra); 2. A terceira margem do rio, direção de Miguel Vellinho (PeQuod – Teatro de Animação); 3. O cavalo que bebia cerveja, direção de Carlos Lagoeiro (Teatro Muganga).



Figura 23: XPTO; *Coquetel Clown* (peixes)
 Fonte: (<http://www.xptobrasil.com/>)
 Foto: Beto Speeden



Figura 24: XPTO; *Coquetel Clown* (futebol)
 Fonte: (<http://www.xptobrasil.com/>)
 Foto: Beto Speeden



Figura 25: Pia Fraus; *Gigantes do ar* (1998)
 Fonte: (Revista Vinte e cinco anos com Pia Fraus. São Paulo: Pia Fraus, 2009)
 Foto: Gil Grossi



Figura 26: Pia Fraus; *Bichos do Brasil* (2001). Na foto: Beto Andreetta (à esquerda) e Beto Lima (abaixado).
 Fonte: (Revista Vinte e cinco anos com Pia Fraus. São Paulo: Pia Fraus, 2009)
 Foto: Paquito

possibilidades expressivas, construindo assim uma cena mais radicalmente heterogênea, por outro pode-se perceber o quanto a dinâmica de sucessão de cenas estilisticamente muito diferentes entre si promove cortes evidentes na dinâmica perceptiva do espectador. O espetáculo, por certa quantidade de vezes, se refaz, retorna a um alegado princípio, despista a expectativa da plateia, desfaz-se para se refazer com outra configuração. É, nesse caso, a amplitude de possibilidades figurativas existente no teatro de animação o que permite com que o transporte de um momento a outro do espetáculo se dê com a intensidade com que ocorre. Ao cabo do primeiro quadro, feito com sombras projetadas sobre uma rotunda branca que cobre todo o fundo do teatro, verticais e diáfanas, inicia-se o segundo, montado com pequenos bonecos de manipulação direta, de materiais e traços rudes, num transporte abrupto e produtor de estranheza.

É curioso notar com que desenvoltura o teatro de animação abriga uma ampla gama de possibilidades figurativas e meios de expressão e produção que aumentam em variedade, de acordo com a ampliação das possibilidades técnicas e tecnológicas ao alcance dos artistas. Podemos assim supor que a disposição de se apresentar materiais e elementos diferentes sobre a cena de animação conduza à sensação já mencionada de ausência do boneco do teatro de bonecos, e que tal prática talvez não seja provocada, ao menos num plano conceitual, pelo emprego do animador à vista. De fato, o ator que opera bonecos, numa cena que dispõe variados recursos e formas de animação, uma vez posto à vista do público, consegue transitar com mais conforto e eficiência entre as diferentes maneiras de inserir as formas animáveis na cena. O ator se encontra assim integrado ao heterogêneo da cena ou, como forma de buscar terminologia mais adequada, o ator amplia, com sua presença, esse caráter de heterogeneidade.

Da mesma maneira, uma cena que se proponha a investigar, num contexto de teatro de animação, certa amplitude de possibilidades de figuração e teatralidade dificilmente ignoraria o potencial teatral da figura do ator em meio às demais formas apresentadas, explorando essa presença, não apenas do ponto de vista do teatro, mas da própria animação de formas. Mas ainda há outras questões a serem levantadas.

Quando, em *Lenços e ventos*, os bonecos Manuel e Manuela se recusam a participar da peça, obrigam os atores a trabalharem com os materiais disponíveis. Assim o elenco recorre a composições sugestivas, provisórias, apoiadas por narrações e canções, feitas entre objetos, materiais e atores. Não parece que este caso diga respeito a um emprego alternativo de elementos para inseri-los numa determinada linguagem que descreve um percurso inusitado de heterogeneização dos seus meios. Ou seja, não se trata de usar a linguagem da animação

num processo de substituição do boneco teatral por outra coisa. Parece, mais que isso, estarmos diante de um exemplo de aproveitamento de uma linguagem expressiva capaz, em seus fundamentos, de abrigar o heterogêneo de modo a alterar o estatuto perceptivo dos materiais em jogo, para que estes assim se aproximem para o observador como sendo aquilo que pode ser visto e entendido como boneco teatral. Se isso for verdade, e se essa verdade for capaz de ser observada em outras tantas manifestações, o boneco não estaria sumindo do teatro de bonecos, mas reformulando-se, ampliando seu estatuto e permeabilizando-se de modo a incorporar formas, materiais e combinações diversas.

Em um artigo de 2008, a professora britânica Carad Astles trata de como o teatro de animação contemporâneo é entendido como sendo uma linguagem vocacionada à transdisciplinaridade, e de como esse atravessamento de competências e meios de expressão provoca uma atitude de migração da animação, anteriormente vista sob a perspectiva do exercício do controle sobre um boneco ou forma que representa uma personagem dramática até uma postura dedicada à cena teatral como um todo, e que dessa forma constrói um discurso pautado pela visualidade, pelo manuseio de materiais e pela transitoriedade das formas manipuláveis. Astles se reporta a essa postura atual como contribuinte para um movimento de “perda do corpo do boneco” (ASTLES, 2008, p. 55), tornando penoso o trabalho de localização do boneco no teatro de bonecos:

Ao invés disso, o corpo do boneco tem sido substituído por um corpo multiplamente articulado, criado a partir de diferentes fontes, que geram seu próprio significado. Com isso, quero dizer que a figura unificada do boneco tem sido substituída em muitos casos por sombras, projeções e tecnologia multimídia; por objetos; por matéria e por ação cênica animada que criam sua própria percepção do “corpo do boneco”. (idem, p. 53)¹⁵

Malgrado a percepção de que as transformações verificadas no teatro de animação das últimas décadas acompanham um crescimento significativo de uma determinada qualidade de presença do ator operador de bonecos sobre a cena, parece nesse momento precipitado categorizar esse recurso para muito além de algo que apenas aconteceu com certa constância. Imaginar o manipulador à vista como sendo um recurso provocador, um articulador conceitual importante ou mesmo algo que investe contra um sentido de pureza do teatro de bonecos não

¹⁵ Astles emprega como um dos principais exemplos ao que o seu artigo apresenta, o trabalho da companhia inglesa *Improbable Theatre*, que irá apresentar grandes semelhanças com o que se tem falado acerca das poéticas do *Ventoforte*, e do *Téâtre sur le fil*, nos termos que se seguem: “Os bonecos e as criações animadas que eles usam em seus espetáculos frequentemente são construídos a partir de material bruto no palco, à vista do público. Portanto, os bonecos são vistos como corpos temporários que podem ser feitos e destruídos em segundos, como parte do que existe à sua volta. O *Improbable* trabalha muito com improvisação, buscando criar teatro a cada segundo no palco. Um espetáculo antigo do *Improbable*, chamado *70 Hill Lane*, usava fita adesiva e objetos para narrar a história” (idem, p. 57).

deve se dar, senão à luz de algumas outras questões tão ou mais fundamentais para o entendimento daquilo que o teatro de animação, em sua heterogeneidade e descontinuidade, pode ou aspira ser.

Precisamos, no entanto, iniciar essa verificação formulando uma primeira pergunta, que diz respeito à concepção de boneco teatral e às suas prováveis transformações verificadas ao longo das últimas décadas e experiências.

2.3.1. O que é (e o que passou a ser) o boneco teatral?

Buscar responder a essa pergunta é também esforçar-se por buscar algumas bases conceituais de um elemento da cena teatral para o qual jamais houve a proposição de uma estética que fosse unânime ou suficientemente abrangente. O boneco está atrelado ao longo de sua história a formatos e estruturas tradicionais tão vibrantes quanto descontínuas. Suas formas, seus modos de construção e apresentação, as naturezas e configurações dos espetáculos a ele consagrados são tantos, tão variados e diferentes entre si, que mesmo uma apreciação pouco cuidadosa seria suficiente para por em sérias questões a existência de uma maneira de fazer ou apresentar que pudesse se arrogar como sendo “teatro de bonecos propriamente dito”. Pois então, vejamos: entre os diferentes teatros de bonecos é possível encontrar estreitas relações temáticas com escrituras sagradas e com rituais religiosos, como é o caso das sombras indianas, dos bonecos javaneses e também de bonecos e descrições de apresentações recolhidos por Paul McPharlin (1969) acerca de comunidades nativas da América do Norte e de fetiches da nação inuit; mas também apresentações apoiadas sobre a burla, chegando a limites de violência e licenciosidade, como ocorre com o Punch and Judy, da Inglaterra, o Karagöz turco, e até mesmo – ainda que se atribuam a ele origens religiosas (SANTOS, 1979) – o Mamulengo do nordeste do Brasil.

Bonecos podem ser construídos de modo a buscar assemelhar-se à forma humana em detalhes, com membros articulados e detalhes esculturais, como também trazer a simplicidade da sugestão, podendo ser feitos de pedaços de materiais diversos, por imitações anatômicas incompletas, ou até mesmo por objetos, ou combinações entre objetos, encontrados aleatoriamente. Seus meios de manipulação podem buscar uma delicada simulação do comportamento humano, como se vê geralmente em alguns bonecos de fio, representar de maneira altamente estilizada movimentos vigorosamente bélicos ou sensuais, como se dá de maneira geral com bonecos de luva, ou até mesmo encontrarem-se hieraticamente imóveis, ou com grandes limitações de movimento, de modo a indicar uma presença sobre cena, complementada por uma narrativa pontual, uma trilha característica, uma situação específica, se tanto.

Há bonecos que se apresentam para multidões e bonecos que se apresentam para pouquíssimas pessoas. Há bonecos que tentam ludibriar a ilusão do espectador com a perfeição de suas formas ou com a surpresa de seu jogo e bonecos que se afirmam objetos desde o primeiro momento em que aparecem. Há velhos bonecos realísticos e novos bonecos de



Figura 27: Wayang purwa: sombras javanesas (na imagem: *Srikandi*, mulher confiante e *Sumbadra*, mulher submissa)

Fonte: (**Puppetry International**, no. 9. Trafford: UNIMA-US, 2001. p.10)



Figura 28: Wayang golek: boneco javanês de vara.

Fonte: AMARAL, 1993. p.86.



Figura 29: Sombra indiana
Fonte: (<http://www.puppetryindia.org/>)



Figura 30: Karagöz, personagem de sombra turco.
Fonte: (AMARAL, 1993. p.76)



Figura 31: Mamulengos do nordeste brasileiro: cena do degolado (bonecos de Mestre Luiz da Serra)
Fonte: Revista Mamulengo, no. 9. Belo Horizonte: ABTB/SNT, 1980. Capa.
Foto: Túlio Feliciano



Figura 32: Punch, o bebê e Judy
Fonte: <http://bopressminiaturebooks.com/>

formas abstratas. Mas os opostos também existem. Sempre existiram. Há bonecos esculpidos com apuro e bonecos que são tocos de madeira grosseiramente pintados. Bonecos mudos e bonecos falantes. Há bonecos. Sempre houve bonecos feitos e apresentados das mais diferentes maneiras, e suas tradições históricas e locais não apontam para qualquer tipo de desenvolvimento contínuo e unânime em termos de formas ou temas num movimento que se suporia evolutivo ou degenerativo.

Por isso causa algum espanto a exortação ao resgate do que seria “o verdadeiro teatro de bonecos”, pois que essa “verdade” sugerida não irá aderir a um gênero espetacular estritamente codificado e identificado, mas sim a uma série descontínua, e às vezes contraditória, de elementos espetaculares encontrados em uma infinidade de manifestações de natureza teatral explodida em tempo e espaço, atravessando culturas (e por elas atravessada) e se manifestando com as mais variadas formas e temáticas. A imensa variedade de manifestações do teatro de bonecos dá a ver que qualquer busca por algum tipo de pureza do gênero não se dá senão como decorrência de ignorância ou daquela vontade hierarquizante própria de quem considera a existência de culturas superiores e inferiores.

O problema teórico do estabelecimento de uma estética ao mesmo tempo coesa e abrangente que se apresenta diante da atestação da grande variedade de formas do teatro de animação é fruto dos estudos de Tillis (1992) e Plassard (1991; 1992), além de constituir-se na pergunta (o que é o boneco teatral?) para cuja resposta pretende-se apontar caminhos neste momento do trabalho.

Um primeiro momento dessa articulação considera a apreciação que Yvonne Jean faz acerca das marionetes de fio da Antuérpia (1955). Seu estudo é cronologicamente anterior a diversas reflexões e experimentações com o boneco teatral que norteiam o pensamento que aqui se articula, e constitui-se mesmo num exemplo claro da hierarquização e da segregação mencionadas, e que se exprime na maneira como Jean qualifica os bonecos da referida província belga:

Quais as razões que justificam um estudo pormenorizado dos teatrinhos de bonecos da Bélgica? (...)

1º) Porque são verdadeiras marionetes,

2º) Porque são marionetes genuinamente populares,

3º) Porque são marionetes obedecendo a uma tradição autêntica.

Quer dizer que podem ser escolhidas como símbolos da marionete popular tradicional. (JEAN, 1955, p. 10)

Seria por demais demorado e digressivo comentar os problemas contidos na pretensão de se identificar o “genuinamente popular” ou mesmo a “tradição autêntica”. Atenhamo-nos, pois, à perseguição daquilo que Jean irá identificar como “verdadeira marionete”. Ao invés de

apontar elementos de forma, de estrutura, de modo de operação ou de gênero de apresentação, sua definição da “verdadeira marionete” se baseia na negação do boneco teatral como sendo “figuras bastardas, a meio caminho entre o ator de carne e osso e o boneco de cera” (idem). Assim, Jean investe contra um tipo de teatro de bonecos que se ocupa em demasia em imitar o teatro feito com atores, ignorando características que seriam específicas do teatro de bonecos. Para Jean, o boneco teatral tem seus próprios recursos expressivos compreendidos em parte por meio das diferenças inconciliáveis que tem com o homem, a quem sua forma muitas vezes alude. Curiosamente esse argumento em muito se assemelha com um texto bastante conhecido de Meyerhold, no qual são contrapostos dois diferentes teatros de bonecos: no primeiro se buscava reproduzir com os bonecos o comportamento humano em todos os seus detalhes; e no segundo, seu diretor percebeu haver mais encanto e expressividade no gesto do boneco que o dava a entender como algo diferente do ser humano (MEYERHOLD, 1991, p.27). O texto do encenador russo é, de fato, uma exortação aos atores de seu tempo no sentido de buscarem superar em suas apresentações a mera reprodução da vida em cena e a busca da simples reprodução das determinações da dramaturgia e da encenação, postulando para o ofício do ator uma autonomia da ordem da criação artística. Ainda assim possui a perspicácia suficiente para perceber que mesmo em seu primeiro exemplo não há marionete que suceda em imitar a figura humana sem transparecer suas limitações e peculiaridades de forma e natureza. Em sua descrição, Meyerhold aponta que o desejo de imitar o comportamento humano é tal, que o diretor do seu primeiro teatro acaba por banir as marionetes e trabalhar com atores. Meyerhold, num texto em que, a princípio poderia ser entendido como a corroboração do argumento de Jean, simplesmente joga por terra sua definição da “verdadeira marionete” pela percepção de que não há marionete cuja apresentação não seja inapelavelmente caracterizada pelas peculiaridades que a distinguem do ator vivo. Assim sendo, usando o mesmo argumento empregado por Jean, toda marionete é verdadeira, mesmo que busque (sempre em vão) parecer um ator de carne e osso.

Jurkowski identifica o boneco como sendo o “principal elemento distintivo do teatro de bonecos” (2000, p. 68). Uma aproximação inversa da afirmação de Jurkowski conduziria então ao reconhecimento de que teatro de bonecos seria aquele no qual o elemento central da cena é o boneco teatral. Jurkowski indica também que o emprego da “animação à vista” seria algo que contraria e empana as convenções tradicionais desse teatro. De acordo com o professor polonês, o crescente emprego do animador aparente observado ao longo das últimas décadas propõe novas características para o gênero mas, sobretudo, para o estatuto do boneco teatral, que tem alterada a forma como é percebido por parte da plateia, pois este tem sido

alijado – ou ao menos sofrido incômoda interferência –, da sua condição básica de representação de uma personagem dramática (JURKOWSKI, 2000, p.68).

Em lugar de se concentrar no boneco enquanto personagem virtual, trata-se agora de privilegiar as relações que existem entre os signos dos personagens e as forças que os animam. Eu afirmava em 1978: as relações vibrantes entre o boneco e as fontes físicas de sua energia motora conduzem a mudanças importantes na percepção do boneco. Num dado momento, o equilíbrio da dependência entre o boneco e suas forças motrizes mostrou-se mais durável que os elementos desse equilíbrio. (Jurkowski, 2000)

Salta aos olhos na apreciação de Jurkowski uma determinada leitura do que seria o boneco teatral no sentido em que este busca distinguir com clareza o boneco das “fontes físicas de sua energia motora”, ou seja: do ator que o opera. Tillis discute – e refuta – diversas definições de boneco teatral, entre as quais algumas definições de Jurkowski, das quais chama a sua atenção a defesa do professor polonês de que “o teatro de bonecos não pode incorporar qualquer parte do ator vivo ao boneco” (TILLIS, 1992, p. 26). Portanto, segundo a apreciação que Tillis faz da descrição de Jurkowski, o boneco seria um elemento teatral diferente e exterior ao corpo do artista que o opera, cuja finalidade é representar virtualmente uma personagem dramática. Jurkowski ainda menciona que o estatuto do boneco teatral se encontra em mudança desde as tensões relacionais recentemente estabelecidas por seus encontros em cena com os atores à mostra e outras formas de expressão, mas ainda, ele parece defender que o estatuto próprio da forma animada permanece inalterado, e que o que ocorre com o boneco é que ele passa a se relacionar sobre a cena com outros recursos que desafiam a estrutura não do boneco, mas da cena de teatro de bonecos. Ora, se recuperarmos a afirmação, vista por dois ângulos, que identifica o boneco como sendo o “principal elemento distintivo do teatro de bonecos”, não parece cabível que a cena do teatro de bonecos se reestruture sem que o seu elemento de definição sofra, por sua vez, profundas transformações.

No estudo empreendido por Steve Tillis em *Toward an aesthetics for the puppet* (Rumo a uma estética do boneco, 1992), o artista de animação e pesquisador norte americano realiza uma investigação cuidadosa em torno de definições consagradas do boneco teatral, de modo a submetê-las a exemplos reais de diversas de suas manifestações. Com isso, apontou a necessidade da articulação de uma definição que fosse a mais abrangente e válida possível diante das inúmeras configurações do boneco. O esforço que se seguiu localizou três conjuntos de possibilidades significativas (que Tillis nomeia de *sistemas de signos*) que estariam em processo na estrutura de qualquer boneco teatral, sendo eles os sistemas de forma, movimento e fala. Cabe aqui comentar que, para Tillis, tais sistemas apresentam-se em todos os bonecos como se fossem qualidades expressivas, e como tais, dispõem diante do

espectador forças de significação, mesmo quando essas não estão efetivamente presentes. Nesse caso, um boneco imóvel ou de movimentos altamente limitados apresenta certa qualidade e quantidade de signos de movimento. O mesmo ocorre no que diz respeito à atribuição – ou não – da fala ao boneco, e das maneiras como isso se dá, bem como aos graus de detalhamento e de esquematismo das formas e materiais de que se compõe o boneco.

Usemos como exemplo os animais infláveis usados pela companhia Pia Fraus no espetáculo *Bichos do Brasil*. As suas formas, ainda que maleáveis devido à sua composição de plástico moldável e ar apresentam possibilidades de movimentação muito limitadas, isso quando há alguma. A manipulação à mostra das formas infláveis, com os atores segurando diretamente os corpos dos animais (Figura 26), sem fios, bastões ou estruturas de função semelhante, serve como sugestão de movimento para os animais mostrados pelo espetáculo (cobras, onças e outros animais), e tal sugestão se soma ao que se pode depreender da percepção dos animais representados por suas formas.

Para Tillis, bonecos são elementos teatrais, e como tais, podem ser compostos por inúmeros materiais e combinações de outros elementos. Assim rejeita veementemente a defesa de Jurkowski de que o boneco precisa constituir-se inteiramente de matéria inanimada, de modo a que nenhuma parte do corpo do artista possa ser incorporada à sua estrutura (idem, p. 25). Essa noção professada por Jurkowski, aliás, conduz a um trecho inusitado, no qual o historiador polonês põe em questão se o boneco de luva poderia ou não ser considerado um boneco. O argumento é curioso a ponto de merecer transcrição, como apresentado por Tillis:

[...] num ensaio acerca da história do teatro de bonecos, Jurkowski comenta que “o boneco de luva e o boneco de sombra... situam-se fora da arte dos bonecos” (1967 [1965]: 26). Ele não chega a articular a sua objeção ao boneco de sombra, mas em outra passagem parafraseia o estudioso alemão do princípio do século XX Fritz Eichler para o efeito de que “o boneco de luva não deve ser considerado ‘puramente’ boneco, pois é de fato a mão do marionetista, que é a sua alma. O boneco de luva seria então um ‘prolongamento’ do ator... [e deveria ser considerado] um prolongamento do teatro de mímica” (1998 [1979]: 21-22).

O argumento de Eichler, como é apresentado por Jurkowski, se apóia na idéia de que a mão viva do operador no interior do boneco é o verdadeiro foco da atenção da platéia, e que o que se percebe como sendo o boneco de luva não passa de uma fantasia para essa mão; a figura não está “separada do corpo de seu manipulador”, e não obedece às “suas próprias leis mecânicas” (1998 [1979]: 22). Dessa forma, Punch de fato não é um boneco; nem mesmo nesse caso o seria Kermit, que também é pouco mais que a mão vestida de seu operador. Como seria possível resolver se bonecos de luva, e todos os outros bonecos apoiados na mão do operador, são ou não são bonecos de fato? (TILLIS, 1992, p.106. tradução minha)

De fato, Tillis se apoiará grandemente numa noção apresentada pelo artista russo, manipulador virtuoso, Serguei Obrastzov, que trata de como o boneco se estrutura por meio da produção da impressão da presença de um corpo autônomo que causa na plateia. Embora se possa perceber no boneco de luva – ou em qualquer outro tipo de boneco – partes do corpo do manipulador a lhe compor a estrutura física, o que sobrevém a essa evidência é a percepção, apoiada fortemente na imaginação, de que aquele se trata de um corpo independente em forma e desejo do homem que o opera. Isso pode ser percebido nas cenas curtas desenvolvidas pelo casal servo-peruano Hugo Suarez e Ines Pasic, o Teatro Hugo e Ines. Na cena chamada Baby blue do espetáculo Cuentos pequeños, de 1990, Ines apresenta um boneco que se trata de sua mão voltada com os dedos em direção ao chão, com olhos e nariz encaixados no alto de seu punho, e enfiada numa roupa azul de criança (Video 2). A atriz apresenta ao boneco uma bola com a qual, entre entusiasmado e receoso, põe-se a brincar. Como hesitava em chutá-la, Ines puxa a *criança* pelo braço (um de seus dedos saindo pela manga da veste infantil) para encorajá-la. A reação do boneco é de medo e certa indignação. Ergue os olhos em direção à atriz (uma dobra característica do punho posiciona os olhos de modo a inclinarem-se para cima) como se dissesse “não faça mais isso!”. Mesmo diante da evidência inapelável de que o boneco é feito de uma parte do corpo da atriz, pois que tal evidência se acompanhava de claras limitações de movimento por parte da atriz para manter a estrutura física do bebê, a sua forma, o seu movimento e as reações que apresentava, produziam sobre a cena uma nova presença. Uma presença diferente daquela criada exclusivamente pela atriz solitária sobre o palco.

Outro momento desse mesmo espetáculo mostra Hugo apresentando um artista de rua com nariz de palhaço que toca um violão por trocados (Video 3). O artista é feito do joelho do ator, com um nariz de palhaço indicando as feições, vestido com uma camisa e usando as próprias mãos do ator para tocar seu pequeno violão. Num determinado momento o ator posicionado atrás do *joelho-palhaço* rouba a fêria usando a mesma mão empregada para tocar o violão, num golpe que nos faz vê-la como pertencente ao ator e não ao boneco. Assim se faz um arranjo alternado e impreciso a partir do qual não há clareza acerca dos limites corporais do boneco – e do ator. Os bonecos de Hugo e Inês – assumamos que assim podemos chamá-los – não apenas são feitos de partes dos corpos dos atores, mas assumem em suas apresentações algo como um duplo pertencimento ou uma corporalidade transitória que arrasta os corpos dos atores para dentro do que entendemos como sendo as formas dos bonecos.

Tillis irá buscar uma definição para o boneco teatral que seja abrangente a ponto de compreender suas mais variadas manifestações e formas. Para tanto irá não apenas buscar ampliar seu campo de visão em termos das diversas tradições e formatos, mas conduzirá sua indagação para a percepção do público, de modo a considerar boneco teatral, não aquilo que se enquadra dentro dos limites das definições dos estudiosos, mas aquilo que compreende ser percebido pelo espectador como boneco.

Em seguida, por meio de um exercício de comparação entre as definições de boneco teatral encontradas em obras de estudiosos como Charles Magnin, Bill Baird, Paul McPharlin e Henryk Jurkowski, seguido por tentativas de submissão dessas definições a exemplos bastante variados de espetáculos considerados teatros de bonecos, Tillis articula uma definição preliminar, na qual as qualidades perceptivas do público ocupam centralidade.

Ao juntarmos todas as nossas soluções, o caminho torna-se livre, afinal, para respondermos a pergunta apresentada no início deste capítulo: quando as pessoas mencionam o boneco teatral, estão se referindo a elementos que são reconhecidos por uma platéia como sendo objetos aos quais são conferidos forma, movimento e, frequentemente, fala, de uma maneira tal que a platéia os imagina como possuidores de uma vida. (TILLIS, 1992, p. 28 – tradução minha)

Claramente não se trata de uma definição simples, tampouco acabada ou unânime. No entanto, essa definição alcança um tipo de propriedade que nos permite pensar o boneco de forma bastante abrangente e funcional, tanto no que diz respeito às diversas manifestações do boneco teatral nas suas relações com culturas tradicionais as mais diversas e distantes, e das possibilidades formais e performativas apresentadas por esse elemento teatral na perspectiva das transformações de seus pressupostos conceituais para as artes verificadas a partir dos postulados das vanguardas modernistas, e ainda em curso.

Para Tillis o boneco teatral é, em princípio, algo que pode ser percebido pela plateia como sendo um objeto. Essa construção, apoiada como está na percepção do espectador, se dá de modo a diferenciar-se de uma outra definição, apresentada por Jurkowski, na qual o boneco seria, de fato, um objeto obrigatoriamente inanimado e, como já pudemos perceber, inteiramente exterior ao corpo do artista que o opera. O deslocamento perceptivo que Tillis propõe o faz encontrar bonecos feitos em formatos e materiais mais diversos e variados, trazendo para dentro do seu campo de visão elementos combinados, não apenas entre materiais e recursos plásticos, mas abrindo a possibilidade de reconhecer-se o ator operador como parte perceptível do boneco, inserida por força da sua capacidade de produção de estímulos sensíveis, na apresentação.

Dizer que algo é percebido como um objeto não é dizer pouco. No caso de Tillis fica evidente que o termo é empregado com a finalidade principal de produzir uma distinção do boneco em relação ao que seria visto e entendido como a integridade um corpo vivo, humano ou animal. Mas, além disso, o constante emprego de ferramentas semiológicas para tratar das definições, leituras e explicações para o boneco teatral praticado por Tillis¹⁶ não permite que um esforço analítico que se proponha a dialogar com a sua obra se satisfaça em entender que tal percepção se apresenta apenas como parâmetro distintivo entre a percepção do boneco e a do ator (do indivíduo) vivente.

Ocorre que a percepção do boneco como objeto (não nos esqueçamos de que a mesma expressão é usada por Charles Monastier em seu artigo sobre o manipulador à vista) aponta para possibilidades de entendimento a partir das quais essa percepção pode adquirir estatutos os mais variados. Uma maneira interessante de pensarmos o mecanismo da percepção do boneco está no manuseio de alguns dos fundamentos da semiótica de Charles Peirce, que postula que a percepção de um determinado objeto é o resultado de uma série de processos do pensamento, nos quais o que sobrevém não depende apenas das características intrínsecas do objeto, mas também das suas condições de apreensão.

O boneco teatral visto como objeto emerge sobre nossa percepção a partir daquilo que, de forma inexorável, ainda que por vezes elusiva, ele não é (ou seja, um corpo vivo íntegro). A apresentação do boneco evolui sobre uma dinâmica de emissão de estímulos perceptivos ambíguos: há elementos que podem estar em sua movimentação, em sua relação com a trama do espetáculo, em sua forma, de acordo com as características particulares desses elementos, que enviem ao espectador dados que o predisponham a imaginá-lo como tendo vida, no sentido direto em que a sua apresentação produz a impressão de uma presença sobre a cena. Ao mesmo tempo são dispostos pelo boneco em jogo elementos de significação apontando no sentido contrário. Elementos da forma, da movimentação, da fala, dos materiais constitutivos que podem, de acordo com as características particulares desses elementos, reforçar o caráter de objeto inanimado do boneco.

¹⁶ Não se pode deixar de comentar que a escolha de termos e chaves de estudo apoiadas na semiologia, por parte de Tillis ocorre de modo a que o seu estudo se estabeleça em diálogo frontal com as proposições de Henryk Jurkowski, numa dinâmica quase constante de contradição ao que propõe o estudioso polonês. Isto não equivale a dizer tudo, uma vez que autores como Otakar Zich, Jiri Veltruski e Petr Bogatyrev, que servem de referências para ambos, Jurkowski e Tillis, já haviam em um momento anterior utilizado a marionete como objeto de estudo ou exemplo em seus escritos semiológicos. (GUINSBURG, 1978)

Há a disposição para consulta na Internet uma demonstração de manipulação indicada como sendo uma *masterclass* do artista australiano Neville Tranter¹⁷ (Video 4), na qual um dos alunos faz um exercício, com um boneco chamado Zeno, operado com uma das mãos dentro da cabeça para movimentá-la juntamente com a boca, e a outra mão segurando uma das mãos do boneco, de aproximadamente um metro de altura, sentado em seu colo em posição semelhante à dos tradicionais bonecos usados em apresentações de ventriloquismo. Nessa demonstração, o aluno busca parodiar uma cena famosa do repertório do *Muppet Show*, de Jim Henson, envolvendo uma música que ficou conhecida como *Mahnah mahnah*¹⁸ (Video 5). Durante a apresentação, o artista procurava executar a canção como se essa fosse um dueto entre ele e o boneco, e para isso operava alterações em seu timbre vocal, buscava mover a boca mais discretamente quando queria que acreditássemos que era a vez do boneco cantar e, mais importante, movimentava o boneco de forma característica, aplicando sobre ele reações e comportamentos que produziam uma forte impressão de diferença entre o corpo – e a personalidade – do boneco e o seu. Esse recurso sobrepunha-se à forte impressão causada pela evidente ação do artista sobre o boneco, sobre o dado aparente de que, se o boneco se movia, o fazia por meio da intervenção de seu operador. Num determinado momento o ator erra a canção, interrompe para começar de novo, e na sequência comete o mesmo erro. Quando o boneco abaixa a cabeça e cobre o rosto com a mão em sinal de desaprovação, a inevitável percepção da mão do artista segurando a mão do boneco que executa o gesto de crítica, amplifica, por meio da ambiguidade dos gestos sobrepostos, tanto a surpresa quanto a comicidade. Ao fim da apresentação, o artista desvencilha-se delicadamente do boneco, deixando-o pousado sobre o banco. Essa ação simples e inevitável acaba por produzir uma evidência poderosa daquilo que vem sendo comentado acerca da percepção de objeto que se tem do boneco. A visão do boneco Zeno, sua cabeça inerte e seu corpo agora evidentemente vazio sob a camisa, combina o entendimento daquilo que a plateia sempre soube em conjunção a um tipo de incômodo produzido pelo reconhecimento de uma potência de vida atribuída àquela forma semidisforme.

Há uma passagem do repertório da companhia Stuffed Puppets, de Tranter, especial para este raciocínio. O espetáculo é *The Nightclub*, de 1993 (Video 6). O cantor de cabaré Anthony, apresenta, em dueto com o mesmo Zeno do exemplo anterior, a canção *The old*

¹⁷ Vídeo disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=eyLCIVdQR9E>>. Consulta mais recente feita em 27/02/2011. Neville Tranter é um artista de animação australiano radicado na Holanda, onde fundou e dirige a companhia *Stuffed Puppets*.

¹⁸ Duas versões dessa cena no *Muppet Show* também estão disponíveis on line em <<http://www.youtube.com/watch?v=NA90IlymdZ4>> e <<http://www.youtube.com/watch?v=Dx5v1z6L6Fw>>. Consulta mais recente feita em 27/02/2011.

puppeteer (o velho marionetista). No estilo musical próprio do cabaré alemão, Anthony canta a história de um marionetista famoso e reconhecido, juntamente com seu boneco. Enquanto canta é pontuado por intervenções de Zeno (operado e vocalizado pelo próprio ator), que participa com especial ênfase no refrão, tocado num ritmo ternário alegre, e que tem as seguintes palavras:

Now I'm lying in the attic
In a dusty leather case
And I'm waiting for my partner
For his loving friendly face¹⁹

Zeno, nessa parte da música, que está como que embalado no colo pelo cantor Anthony, canta como se fosse o boneco descrito na canção. A segunda estrofe fala de como o velho marionetista envelheceu, perdeu prestígio e acabou morrendo, miserável e esquecido. Quando Anthony indica a deixa para o refrão, Zeno não consegue cantar além do primeiro verso, baixando a cabeça e assumindo uma postura que remete muito mais à imobilidade de um objeto do que a uma contenção de sofrimento humano. No entanto a imagem é clara e intensa. Enquanto vemos Anthony buscar retomar a canção dizendo alto palavras do refrão, como que exortando Zeno a retomar a apresentação, este encontra-se inapelavelmente reconduzido à inércia, inanimizado pela dor.

Esse último exemplo guarda uma peculiaridade poderosa acerca da ambiguidade perceptiva do boneco. A inércia assumida por Zeno ao fim da canção funde o entendimento de sua condição de objeto com uma comunicação tão eficiente quanto sensível de um sentimento pleno de humanidade. Nada em toda a cena foi capaz de produzir sobre o espectador um estímulo imaginativo de autonomia existencial para aquele boneco do que o momento em que, provavelmente por escolha, ele se entrega ao oblívio.

Pois que é justamente a partir da percepção do boneco como objeto desprovido de autonomia e volição que se produz uma ruptura em sua estrutura perceptiva, por meio da qual somos capazes de perceber a sua qualidade de objeto inanimado (sua forma, suas diferenças em relação a um corpo vivo, os indicativos de sua condição original de inércia), mas também nos permitimos perceber o boneco em termos daquilo que ele representa dentro (e para além) do contexto da sua apresentação (seria mais simples, ou apenas redutor recorrermos ao termo *personagem dramática*?).

¹⁹ Tradução: *Agora estou guardado no porão / numa caixa de couro empoeirada / Estou esperando por meu companheiro / por seu rosto amoroso e amigável.* Cena disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=7HcpBz8N8ZI>>. Consulta mais recente feita em 27/02/2011.

Tillis irá usar o termo “vida imaginada” (1991, p. 28) para buscar descrever o modo como o público se voluntaria a perceber o boneco sob a forma de uma presença autônoma em meio a uma dinâmica perceptiva que alterna ilusão e desilusão. Tillis também menciona um termo empregado por Coleridge para explicar a sua poesia, de que esta encaminha o leitor a empreender uma “suspensão voluntária do descrédito”²⁰ (*apud* Tillis, 1992, p. 47). A indicação de ação voluntária que o termo *imaginada* dota o primeiro termo, em conjunção com o empréstimo que toma da expressão do poeta inglês para buscar explicar o fascínio exercido pelo boneco teatral sobre seu público, ajudam a compreender o quanto Tillis está interessado em perceber essa “vida” do boneco posto em jogo na cena como algo conferido em grande conta pela disposição do espectador. De qualquer forma não se pode ignorar, em vista dos esforços teórico-terminológicos de Tillis, o quanto a emprego de termos como *vida* e *alma* para explicar a apresentação do boneco constitui-se num verdadeiro problema. Primeiramente porque a imensa maioria das apresentações com bonecos claramente não têm como objetivo e efeito primordiais a produção de uma ilusão acabada de vida autônoma, e em segundo lugar porque ainda há que se determinar e concordar, nos meios da prática e do estudo do teatro de animação, um termo que possa compensar o apelo, a força metafórica e a validade referencial de *vida* e *alma*.

O semiólogo Tcheco Otakar Zich entende os modos de percepção do boneco em cena como alternados, o que equivale dizer que o entendimento do boneco enquanto objeto e a imaginação de uma presença autônoma não são sensações que acometem o espectador simultaneamente, mas uma de cada vez, momento a momento (*apud* TILLIS, p. 54). A leitura de Zich pode ser, e será mais comentada adiante, mas a sua mera apresentação já se presta a reforçar o entendimento da percepção do boneco em cena a partir de uma dinâmica de construção e desconstrução da aceitação de sua autonomia, o que, parece claro, demanda esforço e engajamento por parte do espectador. Marco Souza complementa a idéia da seguinte maneira:

É possível considerar [...] o “caráter ilusório-real” do teatro de animação como a estabilidade de uma presença cênica na qual, concreto e abstrato, limites e referências são rompidos e rearticulados em uma dimensão simbólica onde se instaura uma percepção diferenciada em que já não há mais uma distinção absoluta entre sujeito e objeto. (SOUZA, 2005, p.26)

Souza aborda o teatro de animação como uma manifestação cultural na qual se percebe o exercício de dotação de significados abstratos a elementos concretos. Nesse sentido, a impressão de autonomia do boneco que o seu jogo cênico pode vir a produzir não se dá de

²⁰ No original: “willing suspension of disbelief”.

outra forma, senão por meio de uma conjunção de elementos, dentre os quais ato de projeção realizado pelo espectador é fundamental.

Por isso é delicado, e virtualmente problemático, o entendimento de que se busca a produção de uma ilusão de vida por meio do jogo do boneco. O emprego excessivo do termo associado a outros tais como *alma* e *magia*²¹ precisam ser cuidadosamente verificados pois, ainda que forneçam metáforas eficientes, podem causar sérios problemas de entendimento, uma vez que se insinuem para dentro da pedagogia e da teoria do teatro de animação.

Se não, vejamos: dentre as modalidades mais conhecidas de teatro de animação, poucas são aquelas que não reforçam em seus meios de construção e apresentação certa estilização na forma e no movimento do boneco. Desde o bunraku até o mamulengo, passando pelas experiências abstracionistas dos balés triádicos de Oskar Schlemmer, dos experimentos de Depero e Prampolini²² junto ao Teatro dei Piccoli, dos heróis populares da luvas de feira na Europa, até mesmo no emprego de *animatrônicos*²³, parece claro que o desejo expresso pelos artistas que depuram suas técnicas de construção e manipulação não passa, ou passa distante, de uma necessidade de iludir a plateia no sentido de não estar diante de uma forma animada, mas diante de um ser vivo. Se o desejo fosse o de transmitir impressão incontestável de vida, melhor seria que se trabalhasse diretamente com atores. Grande parte do encanto do teatro de animação reside na produção dessa percepção turbada e descontínua entre aceitação e negação, que conduz o espectador a uma experiência específica de desvendamento constante da forma.

Mas, se parece cabível defender que a noção de vida não é aquela que norteia a qualidade específica da apresentação do boneco, restam duas questões. A primeira é: seria então a noção de vida algo que mereça ser abolida do entendimento do boneco teatral? E a segunda: se a impressão de *vida* não explica com precisão suficiente o que vemos no jogo do boneco, que noções e termos viriam em sua substituição, e por quê?

Giorgio Agamben chama a atenção para a separação semântica empregada pelos gregos antigos que definia dois diferentes conceitos de vida (2002, pp.9-20). O termo *zoé* se referia a uma qualidade genérica de vivente, como em oposição ao que é morto, e a palavra *bíos* designava um tipo de vida qualificada, capaz de definir o ser vivente a partir de suas

²¹ Estudos apoiados em apreciações eminentemente etimológicas de termos como *animação* e *manipulação* acabam por contornar o esforço de se renovar o olhar sobre as práticas e efeitos do teatro de animação e suas transformações, optando por ater-se em definições que permitem pouca ampliação ou questionamento.

²² A colaboração entre o tradicional marionetista Romano Vitorio Podrecca e os futuristas Fortunato Depero e Enrico Prampolini é abordada em (LISTA, 1993) e (JURKOWSKI, 1991).

²³ Este trabalho emprega a sugestão feita por Tillis e respeita o uso observado por artistas brasileiros que define como sendo *animatrônico* o boneco operado diretamente por um ou mais operadores por meio eletrônico e remoto, diferindo do *autômato*, cuja construção já encerra uma sequência de movimentos pré estabelecida.

posturas, atividades e mecanismos de relação. Agamben parte dessas definições de vida para encadear um pensamento da política contemporânea no qual avalia as consequências e dinâmicas da politização daquilo que ele chama de “vida nua”²⁴. Neste ponto do trabalho busco-me valer de aspectos mais imediatos de consideração de tais conceitos no intento de emprega-los como ferramentas para o entendimento da impressão de vida que a apresentação do boneco é capaz de produzir. Assim sendo, pode-se dizer a respeito do boneco, ao menos em primeira apreciação, que é incapaz de possuir uma vida a partir do que se entende pelo primeiro termo (*zoé*), mesmo que em diversas ocasiões o comportamento que assume durante a apresentação se restrinja a oferecer à audiência sinais que conduzam apenas ao entendimento – à imaginação – da existência de uma vida autônoma²⁵ em situações extremamente simples, das quais o encanto da apresentação decorre exclusivamente de observá-lo desempenhar uma única atividade tal como andar, acenar ou dançar. A vida que se atribui ao boneco em meio à sua apresentação decorre exclusivamente do caráter teatral que essa comporta, não podendo ser vida sem estar forçosamente atrelada ao contexto teatral no qual se insere e que é capaz de conjurar em sua apresentação²⁶, e sem contar com a indulgência da imaginação de quem o assiste. Parece-nos assim que o problema do emprego do termo vida associado à percepção do boneco decorre do entendimento da existência de um elemento capaz de transmitir certa qualidade de vida, sem no entanto possuí-la em seu aspecto mais fundamental. Para o boneco a vida será sempre teatral, cênica, ficcional e imaginada. Como poderemos verificar mais adiante, grande parte do interesse que se extrai da apresentação do boneco decorre justamente da sua capacidade de transmitir certa qualidade de vida que não tem como suporte uma autonomia ontológica de fato.

Por isso mesmo, a tentativa de resposta que se monta para a primeira pergunta formulada é delicada e complicada. Evidentemente a impressão causada pelas apresentações de quase todos os bonecos – até mesmo alguns cujas formas e movimentações são estilizadas em grande conta – faz o público tomar o boneco, em algum grau, como algo possuidor de

²⁴ Agamben emprega, em *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*, um excurso argumentativo no qual parte das concepções de vida mencionada, e da recuperação de uma figura do direito romano antigo – o *homo sacer* – para empreender uma leitura própria da biopolítica foucaultiana, de modo a identificar o campo de concentração nazista como sendo o paradigma político da modernidade.

²⁵ Quando Jurkowski compara as diferentes relações com a dramaturgia entre bonecos e atores vivos, evoca o fato de que o “o ator necessita apoiar-se em um mundo de ficção, enquanto que o boneco pode contentar-se em copiar a vida” (op. cit.p. 3). Assim o pesquisador polonês introduz a capacidade do boneco de conjurar teatralidade à sua ação.

²⁶ Aqui nos reportamos à capacidade de conjuração de teatralidade que possui a apresentação do boneco. Tal capacidade será suficientemente abordada ao longo desta tese, mas por hora basta-nos entender que qualquer ação executada com razoável sucesso por um boneco é capaz de, por si, conter elementos de reconhecida teatralidade e dramaticidade.

certa vida. Se entendemos os bonecos – quaisquer bonecos, não importa suas formas e dinâmicas em cena – como representações do ser humano em variados graus de detalhamento e tipificação, eis que a vida, como uma das prerrogativas fundamentais da humanidade, está em jogo. E, como foi mencionado anteriormente, idéias tais como vida e alma emprestam, não se pode negar, metáforas eficientes para descrever o tipo de relação que se estabelece entre espectador e boneco no decurso de uma apresentação bem sucedida em animação. A complexidade da questão se dá na exata medida em que não podemos nos aproximar dela com a radicalidade de quem se põe a propor o abandono de uma noção empregada desde há muito, como se a sua longevidade não fosse indicativo de potência e clareza comunicativa. Afinal, quem haveria de negar que um boneco que se pareça razoavelmente com uma pessoa apresentado com maestria parece vivo? A questão é que se o boneco parece vivo, ele de fato não está (pelo simples fato de parecer!), e que mesmo essa semelhança de vida não ocorre sem a indulgência da plateia, que por seu lado o compreende dentro de uma dinâmica perceptiva que confronta a imaginação de vida com a atestação de uma condição de inegável falta de autodeterminação. Assim sendo, como poderemos entender, a ponto de nomear, a totalidade dessa dinâmica de percepção? Certamente não parece que a melhor escolha seja considerar um de seus aspectos como sendo a totalidade da experiência de percepção. Assim nos lançamos ao exercício de incerteza que é a tentativa de dar conta da segunda questão.

Ao assistirmos ao jogo que o aluno de Neville Tranter realiza com o boneco Zeno cantando a canção dos *Muppets*, salta aos olhos as dinâmicas de dissociação corporal empreendidas pelo artista nesse processo. São empregados nesse exercício alguns recursos técnicos de direcionamento de atenção que têm como objetivo imprimir a percepção de uma separação corporal e volitiva entre manipulador à mostra e boneco. Quando o manipulador volta o rosto para o lado oposto onde se encontra o boneco, este o olha dando a impressão de que seu movimento não é guiado, mas que implica em certa subversão ao padrão esperado de controle do manipulador sobre o boneco. Muito da dinâmica da apresentação do ventríloquo, por exemplo, está baseada no jogo cômico da subversão e da discordância entre o boneco e seu operador, e a forjada rebeldia do boneco é a maior fonte de comicidade do ato. A animação está constantemente lidando com a construção de corpos rebeldes, que se ocupam em afirmar diferenças de natureza estrutural e volitiva em relação ao(s) corpo(s) que os operam. Claro, pode-se argumentar que o sucesso das apresentações dessas personagens que postulam autonomia em relação aos seus movimentadores é também a construção de uma alteridade que aponta, no final das contas, para uma impressão de vida. Tal impressão pode

ocorrer em diversas ocasiões, mas sempre como resultado da produção de uma diferença física, da percepção de um outro corpo.

Balardim (2004, p. 93) chama de *dissociação de movimentos* a competência técnica que permite ao artista de animação comportar-se de modo a simular uma divisão corporal que apresente estruturas e vontades distintas. Voltando nossas atenções para as apresentações do duo Hugo Suarez e Ines Pasic, ainda que os olhos dos espectadores não consigam ser ludibriados a ponto de perder de vista o fato de que os personagens são construídos a partir do joelho e das mãos dos artistas, não resta dúvida de que suas cenas constroem corpos diferentes aos deles próprios, corpos que interagem e dialogam com os seus operadores-atores, de uma maneira tal que conduz o espectador a reconhecer na cena o surgimento de outra presença, e que essa presença contém certa qualidade.

Muito do que se conhece em termos de preceitos técnicos aplicáveis sobre diversas modalidades de teatro de animação lida com a produção uma presença corporificada por meio do boneco ou do objeto. Ou seja, diversos dos princípios universais de trabalho e treinamento do operador de bonecos relaciona-se diretamente com a capacidade de dar forma ao personagem animado, e de afirmar o corpo que se cria a partir daí como algo diferente do corpo de seu manipulador em sua integridade. Vejamos brevemente algo sobre as noções de eixo e foco²⁷. Quando se menciona eixo em diferentes processos de treinamento e formação do manipulador de bonecos de diversos estilos, trata-se de determinar a integridade estrutural, o centro de articulação e a lógica de locomoção do boneco. Nesse processo trata-se de construir um corpo para o boneco que possa postular a si mesmo a capacidade de transmitir autonomia. Trata-se, segundo Balardim, de posicionar o boneco ou objeto de modo a dar a entender a ação de forças gravitacionais sobre ele, sendo esta “a marca de toda forma viva” (p. 103). Beltrame complementa a idéia chamando atenção para o fato de que a forma mal conduzida em termos de manutenção de seu eixo “evidencia que ela está sendo manipulada” (2009, p. 293). Um manipulador de bonecos de luva, por exemplo, precisa fazer com que o seu personagem, se instado a virar para o lado oposto para onde se encontrava direcionado, o faça girando sobre o eixo da suposta espinha dorsal do boneco, em vez de fazê-lo a partir da conveniência de movimento do corpo do operador, ou seja, de sua própria coluna. Se assim fosse, o que deveria ser uma virada a ser executada sobre o eixo do próprio boneco transforma-se num salto em giro de grande amplitude para um boneco em escala reduzida, pois que ao girar a partir da própria coluna, o operador conduziria o braço para um ponto

²⁷ Há um capítulo deste trabalho dedicado à pedagogia e à técnica do artista de animação. Os conceitos apontados aqui serão abordados mais amiúde nesse momento.

bastante distante daquele onde deveria se originar o movimento do boneco. Produzir a impressão de integridade de forma e locomoção ao boneco é importante para causar a impressão de dissociação corporal a qual nos referíamos. Quanto ao foco, conceito que ainda renderá discussões ao longo deste trabalho, pode-se dizer por enquanto que se refere diretamente ao controle da atenção que se dedica ao boneco e ao modo como o espectador o percebe. Aperfeiçoar num boneco a sua qualidade focal equivale a deixar claro ao espectador em que parte do espaço repousa a sua atenção. Podemos afirmar que as principais etapas do direcionamento focal do boneco no sentido de produzir nele uma impressão de autonomia seriam, na ordem: definição do foco, quando é possível identificar com clareza onde está a atenção e o interesse do boneco, conferindo assim a aparência de uma vontade expressa por meio da condução da atenção, e divergência, quando é dado perceber que o boneco não direciona sua atenção às mesmas coisas que seu manipulador, e o faz, inclusive, obedecendo a um ritmo interno que não é o mesmo de seu operador.

Outra questão a ser considerada, que pode vir a complementar a escolha da noção de presença à de vida está ligada ao poder de teatralização que possui a apresentação do boneco. Eruli menciona o boneco como sendo um corpo fundamentalmente teatral, dependente da cena para existir (ERULLI, 1991, pp. 7-8). Dessa afirmação decorre também a questão que determina o jogo do boneco como sendo um recurso de irresistível capacidade de conjuração de teatralidade. Onde quer que o boneco se apresente, da maneira que o fizer, transformará seu entorno imediato em cena, posto que sua dinâmica de apresentação dinamiza características de evidente espetacularidade, associadas a tensões entre realidade e irrealidade, crença e descrença, presença e alusão, que apontam para um claro caráter de dramaticidade. Quando Tillis, em busca de explicações para o duradouro apelo que o boneco exerce sobre plateias em diversos lugares e épocas, verifica os parentescos atribuídos ao boneco teatral com imagens religiosas e brinquedos infantis. A base argumentativa que estabelece para refutar veementemente as teses de ascendência ou descendência do boneco teatral com as imagens de culto e as bonecas de crianças se encontra apoiada na afirmação do historiador norte americano Paul McPharlin, de que “quando os bonecos se tornam vivos em seus teatros, o encanto arrebatador que exercem é da ordem do teatro, e do teatro apenas” (McPHARLIN *apud* TILLIS, 1991, p. 47. tradução minha). Nesse, como em diversos outros casos de uso da forma animadas com finalidades que não sejam evidentemente teatrais, o que se percebe não é o emprego de formas aparentadas do boneco teatral em eventos de naturezas diversas, e sim o uso de um recurso teatral para outras finalidades.

O boneco teatral, seja ele construído para a cena ou adaptado a partir de combinações de materiais e/ou objetos “encontrados” apenas pode ser considerado como tal quando em meio à apresentação teatral. Isto equivale dizer que um boneco feito para a cena, digamos: uma bailarina de fios, posta em exposição ou usada como objeto de decoração, pode aludir, dada a sua forma, ao boneco teatral contido nela em potência, mas apenas o evento teatral que seu jogo instaura, no momento em que se instaura, é capaz de tornar o objeto em boneco teatral. Erulli considera o boneco como “nada além de um efeito teatral” (1991, p. 7), e usa essa definição como complementação da afirmação de que “por definição, o corpo da marionete não existe” (idem). Trata-se portanto de uma corporalidade transitória, cuja presença se indissocia do estabelecimento da cena teatral.

Se esse entendimento é correto, talvez seja mais preciso imaginar que o jogo do boneco animado esteja mais relacionado à produção de certa presença qualificada que exerce determinada função em meio a uma apresentação teatral, do que propriamente a uma impressão de vida autônoma, pois que essa impressão de autonomia não está apenas dificultada pelos signos de inanimidade dispensados por meio dos sistemas de significação de forma, movimento e fala; ela se encontra também condicionada em grande parte pela subordinação dessa impressão ao contexto de espetacularidade teatral ao qual o boneco em jogo se encontra inapelavelmente atrelado.

A presente argumentação ganha em força e possibilidades na medida em que nos afastamos das formas que remetem de modo mais evidente à figura humana rumo a arranjos mais próximos à abstração, ou até mesmo a tipos de bonecos com limitações de forma e movimento mais acentuadas. Dois bons exemplos do que se sugere seriam as figuras bidimensionais estáticas empregadas na modalidade de apresentação chamada teatro de brinquedo e algumas das formas distanciadas da imagem humana empregadas em atos da companhia alemã *Mümmenchanz*.

O teatro de brinquedo²⁸, ou teatro de papel, emprega para a sua apresentação figuras pintadas em cartão ou madeira, que na imensa maioria dos casos não apresenta nenhuma possibilidade de movimento além do deslocamento lateral que a faz entrar e sair de cena, cumprir deslocamentos pontuais ou ser levemente movimentada de modo a indicar a ação de

²⁸ Teatro de brinquedo (Toy Theatre), remonta da Europa do século XIX, e é uma modalidade de teatro de animação criada para ser uma diversão caseira. Era feito, em sua maioria em papel ou cartão e costumava ser vendido em *kits* em bancas de teatros e casas de ópera. Assemelha-se ao modo de apresentação em retábulo, segundo descrita em Cervantes, e consistia em uma caixa aberta em uma das faces (e vãos laterais para a movimentação das figuras), com espaços para afixação de cenários e outros elementos de cena. As personagens não apresentam articulações e movimentam-se lateralmente, sendo ligados a fios ou tiras de papel manipuladas por meio dos vãos laterais da caixa-palco. O grupo Sobrevento criou dois espetáculos cuja estética empregou elementos do Toy Theatre: Um conto de Hoffman (1988), e O Teatro de Brinquedo (1993).



Figura 33: Grupo Sobrevento: *O Theatro de brinquedo* (1993). Na foto: Marco Aurêh, Sandra Vargas, Luiz André Cherubini e Miguel Vellinho.
Fonte: (<http://www.sobrevento.com.br/>)



Figura 34: Grupo Sobrevento: *Um conto de Hoffman* (1988). Na foto: Sandra Vargas e Miguel Vellinho.
Fonte: (<http://www.sobrevento.com.br/>)
Foto: Luiz André Cherubini

fala da personagem. Em casos de alteração muito evidente da atitude ou da ação de uma ou mais personagens, a figura pode ser removida da cena para ser substituída por outra figura da mesma personagem em atitude correspondente. Neste caso, apesar de estarmos claramente lidando com uma modalidade de teatro de animação não há nada (ou quase nada) na dinâmica da figura que indique uma autonomia. Há, no entanto, a construção de uma corporeidade indicativa de um determinado ente que compõe a estrutura da apresentação teatral, bem como de uma presença específica e densamente determinada pelas condições discursivas e formais dessa apresentação. Se podemos ou não chamar a figura do teatro de brinquedo de boneco teatral, é especulação que deixamos para fazer após considerar o segundo exemplo.

Um dos atos mais célebres da companhia Mümmechanz apresenta uma figura que consiste num tubo articulado que, em uma de suas extremidades exhibe uma grande bola de plástico alaranjado (Video 7). A forma, que de fato conta com um dos integrantes da companhia no interior do tubo, evolui de acordo com a sua própria estrutura, realizando deslocamentos, torções e movendo a bola. Num dado momento a bola se desprende do tubo, levando este a executar uma ação semelhante a um movimento de sucção para atraí-la novamente. A partir desse momento desenvolve-se em conjunto com a plateia um jogo no qual a bola é arremessada por e para o tubo, que demonstra prazer com o brinquedo. Aqui vemos a forma apresentar características comportamentais reconhecíveis e que, apesar de em aspecto mais geral não assemelhar em nada com a figura humana, apresenta certas qualidades por meio das quais certa semelhança pode ser surpreendida. O modo como pende para a frente a extremidade superior do tubo, dando a entender uma fonte de foco – um ponto a partir do qual forma parece projetar olhar e desejo; o modo como reage à bola e à plateia (às vezes com ansiedade, outras com certa irritação), deixando revelar algo de uma personalidade. Neste caso não se pode negar que a construção da forma dá a entender a forja de uma espécie de animal ou de ente dotado de individualidade. Mas o que pode dizer a seu próprio respeito a pouquíssima semelhança que a forma do Mümmechanz tem em relação a um ser vivo reconhecível?

A figura de teatro de brinquedo se apresenta como uma espécie de demonstração do quanto a animação não precisa obrigatoriamente se dedicar a qualificar o movimento de objetos de modo a sugerir-lhes vida autônoma. Ainda, que se algo surge na percepção do espectador como indicativo de alguma autonomia existencial, esta se dá invariavelmente por meio da função desempenhada pelo objeto em questão no interior de uma apresentação teatral. Já há algum tempo me avizinhava da idéia de que a produção de impressão de vida, que funciona parcialmente (e discutivelmente) para alguns tipos de bonecos teatrais, seria de



Figura 35: Mümmnechanz. Atriz Floriana Frassetto.

Fonte: Revista **PUCK – La marionette et les autres arts**, ano 1, n.4. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1991. p. 20.



Figura 36: Mümmenchanz.

Fonte: (<http://www.midiorama.com.br/works/2009/994/the-best-of-mummenschanz/>)

fato, numa tentativa de propor uma condição que almejasse certa universalidade para a arte da animação de formas, um tipo de inserção de um objeto dentro e um contexto teatral. O que ainda estaria para ser respondido corresponde à forma dessa inserção, que é inegavelmente específica e qualificada. Dizer que o boneco desempenha a função da personagem dramática é redutivo e insuficiente, posto que o teatro de animação, para além da presente discussão acerca dos afastamentos e desencontros do teatro com a forma dramática, nem sempre esteve preocupado em dispor tramas lineares em progressão temporal, conduzidas pela interação entre personagens. Além disso é impreciso afirmar que bonecos representam sempre entidades responsáveis, ainda que parcialmente, pela condução de uma trama espetacular.

Por isso parece, ao menos neste momento, que o que qualifica a inserção do boneco no contexto da apresentação teatral é certa qualidade de presença, a mesma qualidade que insere o boneco no contexto do espetáculo teatral. Trata-se de um modelo cíclico de retroalimentação, para o qual tanto a noção de presença quanto a de inserção na cena teatral qualificam-se, uma pela outra.

Mas, se isso é verdade, como lidamos com a criatura tubular do *Mümmenchanz*? Que contribuições – ou que desvios – essa forma lega ao raciocínio que se busca levar adiante nesse momento? A evolução dessa forma sobre o palco, seu jogo com a bola e a coerência dos seus arranjos corporais, movimentos e sons claramente contribuem para o entendimento expresso de que o jogo do boneco é, por si, instaurador de certa qualidade teatral. Mas a produção de sua presença se apóia sobre que tipo de impressão? Ainda que se possa argumentar que um tubo encimado por uma bola guarda pouca semelhança com a figura humana, não é segredo que há bonecos considerados mais aproximados da forma humana cujas estruturas desafiam bem mais a compreensão da anatomia do que uma forma vertical apoiada sobre o chão cuja extremidade superior iniciou como uma esfera, para em seguida constituir-se na extremidade do tubo, ligeiramente virado para baixo como claro indicador de visão e projeção de desejo. A produção de semelhança, em animação, se dá na exata conjunção dos sistemas listados por Tillis, de forma, movimento e fala. Um boneco de luva pode perfeitamente ser uma meia, com ou sem elementos no topo dispostos à guisa de olhos, e ainda assim imprimir com bastante clareza a idéia de uma figura aproximada do humano.

O problema que o tubo do *Mümmnechanz* traz para o desenvolvimento deste raciocínio é que, de fato, não há forma animada que não remeta, de um jeito ou de outro, à lembrança de um ente vivo autônomo. Sejam bonecos de luva, objetos apresentados como idéias abstratas como a solidão ou a morte (uma vez que são presentificações de tais idéias),

cartões pintados deslizando lateralmente em um palco de teatro de brinquedo, um bastão na mão de um ator que faz um barquinho ou mesmo um grande corte de tecido movido por diversas pessoas de modo a revelar certo tipo de comportamento. Todos esses elementos afirmam em seu caráter de forma animada, alguma semelhança de vida, além de um antropomorfismo peculiar, que assalta a percepção do espectador no momento em que este percebe no objeto alguma coerência física e a simulação da projeção do desejo.

Seguindo então, creio ser possível avançar no esforço de definição iniciado com a tentativa de Tillis, à qual me permito inserir alguns pensamentos. O boneco teatral passa a ser um elemento teatral percebido pela plateia como algo diferente da integridade de um corpo vivo, e que, por meio dos sistemas de signos da forma, do movimento e da fala, integra-se a um contexto espetacular na função de produtor de um tipo de presença fundamentalmente teatral.

Neste ponto deparamo-nos com outra questão. Que pode parecer de importância menor, mas cuja consideração aponta rumos claros para reflexão e treinamento acerca do teatro de animação. Essa questão é a da terminologia e da tradução dos termos. Pois perseguir a definição de boneco teatral proposta por Tillis esbarra num complicador terminológico que precisa ser, ao menos, esclarecido.

Quando se busca, como estamos neste momento fazendo, uma definição para o boneco teatral que seja ampla e funcional, recorrendo a fontes escritas em diversos idiomas, surgem divergências que se estendem para além da escolha vocabular. Tillis busca em sua pesquisa estabelecer novas indagações e parâmetros para a reformulação – ou a formulação, enfim – de uma estética para o boneco teatral. Ocorre que Tillis irá empregar recursos e usos de seu idioma, o inglês, para definir termos e, por conseguinte as definições as quais esses termos se atrelam. Consideremos, portanto, o termo em inglês *puppet*, cuja tradução mais usual e mais próxima do que seria preciso em português seria boneco ou boneco teatral. Quando Tillis inicia seu esforço de reconhecimento de uma definição eficiente a essa palavra, recorre inicialmente a uma verificação de etimologia, e apoiando-se numa definição fornecida por Paul McPharlin:

Puppet [Boneco]... deriva de *pupa*, termo em latim para “menina” ou “boneca” ou “pequena criatura.” A partícula *-et* a torna um diminutivo, uma *pequena* criatura pequena. ... A palavra *marionnette*, de origem italiana-francesa, [que significa] “pequena pequena Maria”, não difere do inglês *puppet* em seu significado básico, ainda que possua um final em duplo diminutivo. (*apud* TILLIS, 1992, p. 16. Tradução minha)

A aproximação genética entre os termos *puppet* e *marionnette* notada por McPharlin não parece se repetir na palavra *boneco* escolhida para expressar a figura em português, que deriva da boneca recreativa²⁹, e como foi visto anteriormente, a comparação entre o boneco teatral e a boneca infantil evoca questões que não são interessantes a este estudo.

Mas o que parece ser particularmente digno de atenção no emprego das postulações de Tillis em um estudo realizado em língua portuguesa diz respeito a como o autor aplica o termo *puppet* para qualificar objetos de teatro de animação para os quais, ao menos no Brasil, vem-se buscando ao longo dos últimos anos outros mecanismos descritivos.

Ana Maria Amaral apresenta o termo teatro de formas animadas (AMARAL, 1993), e menciona o Congresso da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos realizado em Ouro Preto em 1979 quando se decidiu convencionar boneco como sendo o termo genérico para definir o objeto animado que represente a figura de um homem ou animal. De fato, esse termo vem a ser cunhado dessa forma para que se possa, em primeiro lugar, abarcar termos empregados para estruturas específicas de bonecos, como quando se usa marionete para falar do boneco operado por meio de fios, ou fantoche como referência ao boneco de luva. A escolha dos termos genéricos surge como reconhecimento da infinidade de possibilidades de forma e mecânicas de movimentação presentes ao boneco teatral, e que um esforço de categorização que busque isolar e nomear todas essas possibilidades é não apenas infinito, mas desprovido de um sentido. Para este estudo é mais valiosa a compreensão de que o termo boneco vai identificar um esforço figurativo de reprodução da imagem do homem ou do animal, que se dá em reconhecimento ao fato de que a linguagem teatral em questão vinha, já há algum tempo, relacionando-se com poéticas e vontades artísticas para as quais a figuração da forma humana ou animal não era mais uma questão. Amaral responde a essa percepção da ampliação das possibilidades figurativas do teatro de bonecos, em uma reflexão na qual se aproxima do termo forma animada. Motivada por esse reconhecimento de ampliações e integrações da linguagem do teatro de bonecos, mas também impulsionada por discussões semelhantes conduzidas em outros países e idiomas³⁰ e do termo *performing object*, usado pelo artista e antropólogo norte americano Frank Proschan em um estudo sobre a semiótica de objetos em apresentações, rituais e sociedade (*apud* AMARAL, 1997, pp. 25-6).

²⁹ Definição fornecida pelo Dicionário Michaelis Online, em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/>>. Acesso em 22 de abril de 2011.

³⁰ Amaral menciona um colóquio realizado em 1985 na Itália, onde se discutiu o emprego do termo *figura* e suas variantes grafo-terminológicas em diversos idiomas como meio identificar esse teatro para o qual as implicações antropomórficas do termo boneco já não davam mais conta da totalidade das manifestações disponíveis (1993, pp.: 241-3)

Assim, o pensamento mais recente acerca da linguagem da animação no Brasil tem se dado no sentido de aceitar e incorporar termos que se suponham mais abrangentes e que escapem ao aspecto tradicionalista e figurativo existente no teatro de bonecos. Foi exatamente essa necessidade de se lidar com uma base conceitual que pudesse dar conta da amplitude de configurações, desdobramentos e aproximações do boneco teatral que Amaral propôs o termo *forma animada*, empregado amplamente e aceito por estudiosos e praticantes do teatro de animação. O termo compreende o que se entende de maneira mais corrente como sendo o boneco teatral, mas reconhece em outros formatos de construção e apresentação princípios e efeitos comuns.

Mais recentemente o termo *teatro de animação* parece ser o preferido de parte considerável dos artistas e pensadores dedicados à linguagem, não apenas por sua abrangência, mas sobretudo por apresentar uma linguagem performativa que se define a partir de uma qualidade de ação ou atitude (a animação) ao invés da necessidade de presença de um determinado elemento (o boneco ou forma animada). Ou seja, a noção de teatro de animação, ao invés de teatro de bonecos, ou de formas animadas, define-se por meio de certa forma de constituição da cena e das relações específicas que se estabelecem entre os intérpretes, por um lado, e o público, por outro, com a potência teatral e sugestiva de objetos, materiais e demais elementos sobre a cena, sem que haja a necessidade de se identificar um elemento característico sobre a cena que dominaria o fluxo de atenção, e em torno de cujo esforço de operação característica toda a cena teatral se fundaria. Aqui começamos a entender em que grau devemos estar atentos ao ato de ler o material apresentado por Tillis.

Para Tillis – de fato, para o idioma inglês – o termo *puppet* irá abrigar tranquilamente todo objeto dramaticamente relevante em uma apresentação de teatro de bonecos. Aliás, para o idioma inglês, o emprego do termo animação (no caso, *animation*) supõe algumas questões de entendimento, já que este é empregado em profunda relação à modalidade cinematográfica da qual fazem parte a animação em *stop-motion*, o *claymation*³¹, o desenho animado, e a animação computadorizada.

Não se pode querer usar o texto de Tillis como ferramenta para estabelecimento de uma definição para o boneco sem perder de vista o quanto as diferenças entre os idiomas ensejam movimentos epistemológicos quase opostos. O pesquisador norte americano busca entender tudo o que se abriga sob um termo poderosamente sintético, ao passo que estudiosos

³¹ Técnica de animação em *stop motion* com o emprego de modelos em barro ou massa de modelar.

e artistas brasileiros empreendem, já há mais de duas décadas, um esforço de pesquisa no sentido de nomear categorias abrangíveis sob um ainda inexistente termo sintético consensual.

Este estudo optou por empregar o termo teatro de animação como categorização genérica à linguagem teatral da qual se ocupa, mas empregará o termo teatro de bonecos sempre que estiver diante de uma noção anterior às transformações notadas a partir do início do século XX, quando estiver mencionando um autor que emprega o termo, ou quando houver referências à abrangência que o termo *puppet* possui para o pensamento de Tillis. Como este trecho do capítulo apresenta uma reflexão que se dá a partir das postulações do norte americano, sempre que for empregado o termo *boneco*, este será em adesão à amplitude de significações que o termo *puppet* tem para Tillis.

Isto posto, prossigamos com as considerações acerca da definição do boneco, avaliando alguns pontos tão delicados quanto recorrentes. Retornemos assim à tentativa de responder à pergunta deixada em aberto parágrafos atrás, sobre se a figura do teatro de brinquedo poderia ser chamada de boneco teatral.

A princípio, e sobretudo, se levarmos em consideração a definição cunhada acima, não deveria restar qualquer dúvida de que a figura do teatro de brinquedo seria um boneco. Essa dúvida aumenta, claro, se percebermos que no teatro de brinquedo as figuras recortadas podem representar as personagens do drama contado, mas constituir-se também de elementos de decoração cênica, tais como mobiliário, fundos de cenografia, nuvens, revoadas de pássaros, e assim por diante. Por outro lado, é inegável a adesão por parte de pensadores do teatro de bonecos da noção muito bem expressa por Obrastzov de que “O boneco foi criado para ser móvel. Apenas quando se move torna-se vivo, e apenas nas características dos seus movimentos ele adquire aquilo que chamamos comportamento” (*apud* TILLIS, 1992, p. 133). Ao delicado impulso lateral concedido por vezes às figuras do teatro de brinquedo como indicativo de fala ou de ações específicas podemos reconhecer muito pouco do tipo de movimento professado por Obrastzov, quando este afirma que “em mãos humanas qualquer objeto (...) pode cumprir a função de um objeto vivo na imaginação associativa do homem” (*idem*, p. 23. tradução minha). Podemos também encontrar pouca familiaridade entre esse tipo de movimento, de forte cunho indicativo e com pouca preocupação mimética, dos movimentos graciosos dos bonecos de fio quando operados, por exemplo, por Phillip Huber, ou do vigor e virtuosismo das luvas chinesas da província de Fujian estudadas por Roberta Stalberg, que se apresentam em lutas acrobáticas (Figura 37).

A questão que aqui se elabora é: como aumentar a precisão na descrição do boneco por aquilo que este representa e, como usar a convicção de que o movimento é um elemento

fundamental para tal definição, se estes podem variar enormemente em dinâmica, em intenção e em resultado para o espectador? Os bonecos para serem considerados como tais precisam ser móveis ou podem apresentar uma qualidade de movimento que não se expressa em âmbito cinético e articular? Ampliemos a questão: a arte é capaz de produzir imagens que *animizam* objetos e idéias, conferindo a elementos abstratos e inanimados uma suposta participação no desencadeamento de tramas e narrativas. A chuva impede o encontro de amantes e uma revoada de pássaros diz ao espectador que é verão. Um casaco eternamente pousado sobre uma cadeira trata de uma ausência que explica atitudes e conduz eventos a determinado desfecho, bem como um corvo imaginado pode pousar perto de Edgard Alan Poe para sussurrar-lhe “nunca mais”. O teatro de animação tem na consideração dessas potências um de seus principais impulsionadores, e também algo que contribui para conferir um inegável encanto aos sujeitos de seus dramas, ainda que – mas provavelmente exatamente por que – indefina seus contornos. No teatro de animação a humanidade não surge como uma afirmação inescapável, impressa na corporalidade de seus intérpretes, que relativiza sistematicamente os contextos fantásticos e imaginados que apresenta; por outra, brota como surpresa em meio aos ápices estilizados do que se supunha uma escapada do humano.

Talvez este momento da reflexão possa ser sintetizado com o auxílio de um comentário de Veltruský, no qual o semiólogo apresenta uma escolha de palavras que merece atenção.

Os movimentos transmitidos pelos bonecos são similares àqueles dos seres que representam. Não é uma questão de ser uma formulação mais ou menos precisa; um momento crucial da apresentação do boneco está em questão. [...] Os movimentos do boneco transmitem um significado de impulso interno correspondente ao impulso que produz os movimentos dos seres vivos ... e, por contiguidade, esse significado implícito se reflete na própria mente do espectador, tendendo assim atribuí-los uma vida própria. (*apud* TILLIS, p. 133)

Aqui dois verbos são de fundamental importância: transmitir e representar. Determinado a não me desviar do propósito de buscar entender o boneco pela forma como este é percebido, e não pela forma como é feito para ser percebido, sou forçado a reconhecer que a transmissão de um movimento em muito pode diferir da reprodução do mesmo. Assim também ocorre quando confrontamos as diferenças existentes entre reprodução e representação. Se o movimento que o boneco transmite ao público se relaciona diretamente com a busca da compreensão de um “impulso interno” (da construção de uma autonomia), o que passa a estar em jogo na apresentação do boneco deixa de ser o caráter de projeção espacial do movimento para ser o exercício de um tipo de movimento que muito bem poderia



Figura 37: Bonecos de luva chineses da província de Fujian.

Fonte: (<http://www.redbubble.com/people/davvi/art/6374739-sock-puppet-of-south-fujian>)

Foto: davvi

A luva chinesa se notabiliza por movimentos acrobáticos e vigorosos, mostrando em geral cenas de luta, de dança e de operação de objetos.



Figura 38: Pulcinella e Salvatore Gatto.

Fonte: (<http://oriundi.net/site/>)

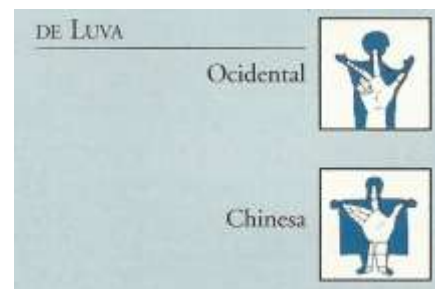


Figura 39: Duas diferentes pegas para bonecos de luva

Fonte: Programa O Teatro do Sobrevento

estar caracterizado com fundamentos no conceito de ação dramática presente nos escritos de Constantin Stanislavski e muitos dos autores de alguma forma tocados por sua obra. Ou seja, trata-se de um tipo de ação (deslocamo-nos agora do termo anteriormente apresentado, movimento) que qualifica seu executante como partícipe do intercâmbio de desejos que impulsionam o curso da trama. Mas que qualifica o seu executante a partir do reconhecimento de um impulso interior vital do qual suas atitudes e atividades se relacionam em decorrência direta. Uma vez que esse impulso interior se caracteriza não apenas por seu componente volitivo, mas como resultado da percepção de outras forças tais como o senso crítico e a capacidade afetiva, passa a ser possível entender o movimento do boneco como uma qualidade de estar em cena que lhe atribui características evocativas à condição e ao comportamento, humanos.

Isto equivale dizer que um elemento em cena poderia não apresentar movimentação e nem forma assemelhadas ao ser humano, mas se este estiver inserido na trama espetacular de modo a fazer o público entender que uma vida interior lhe produz certa vontade, e que o exercício dessa vontade põe em movimento as ações que constituem a trama espetacular, este seria visto como um boneco.

O *Pulcinella* executado pelo artista de bonecos de luva napolitano Salvatore Gatto (Figura 38) é um objeto com forma, movimento e fala que apresenta alguns aspectos de semelhança com o ser humano, apesar dos claros recursos de estilização e deformação presentes nos três aspectos listados³². Há poucas dúvidas de que se trate de um boneco teatral, uma vez que pode ser adequadamente identificado com formas tradicionais, remontando mesmo aos finais do século XVI na Europa. As ações que executa em cena nos permite identificar uma personagem dramática com motivações, características físicas e comportamentais que guardam alguma coerência. Nem sempre é capaz de nos iludir quanto a possibilidade de possuir uma vida autônoma, mas transmite ao público indícios de uma vida imaginada, subordinada ao contexto de sua apresentação, sem mencionar que seus atos de espancamento, assassinato e maquinações produzem consequências importantes no desenvolvimento da trama apresentada.

Dada a profunda relação do boneco teatral com a cena, posto que sua vida imaginada apenas pode ser atribuída em meio ao contexto teatral no qual se insere, e que a apresentação de um boneco é suficiente para conjurar qualidades teatrais à apresentação, parece claro aqui que o entendimento dessa vida imaginada, e por conseguinte o ato de animação que traz a

³² Gatto emprega um recurso de estilização vocal, o *swazzle*. Uma espécie de apito rudimentar postado em geral sob a língua ou sob o palato de modo a conferir à voz do boneco um som esganiçado.

reboque o próprio entendimento de boneco teatral se encontra mais relacionada com a participação do boneco (ou do que ele representa) em uma trama espetacular, do que propriamente a sua capacidade de executar ações físicas, no que diz respeito a movimento articular e deslocamento espacial. O que busca se afirmar aqui é que o boneco (e o ato que o anima) se dá na medida exata do tipo de participação que este exerce sobre a cena, e não por meio da observância de qualidades intrínsecas estabelecidas *a priori* da sua relação com a cena. Se nos recordarmos dos três sistemas de signos (de forma, de movimento e de fala) atribuídos por Tillis como sendo inerentes ao boneco teatral, cabe a atestação de que não se pode localizar tais sistemas no boneco teatral, senão por meio de uma ampliação da compreensão dos mesmos e no reconhecimento de que o boneco não necessita, para afirmar-se como tal, enviar à plateia signos claros e intensos pertencentes aos três sistemas simultaneamente. Tillis admite a existência de um tipo de movimento para o boneco que ele chama de *movimento implícito* (1992, p.141). Para Tillis o movimento implícito seria extrínseco ao boneco, e provocado por efeitos de cenografia e luz. Ele exemplifica o seu ponto com os dioramas religiosos do museu da comunidade restauracionista da cidade de Salt Lake City, nos Estados Unidos. Ali, um movimento de luz com alternância de foco sobre determinadas figuras estáticas, como estátuas de cera, indicaria que personagem seria o emissor da fala apresentada no sistema de som do museu, e sugeriria variações de expressão facial e pequenos gestuais por meio da alternância de luz e sombra durante a apresentação que conta a história do mormonismo na América do Norte.

Ora, o simples reconhecimento de que a noção de movimento para o boneco não se restringe a uma dinâmica articular, em conjunção com as demais questões aqui discutidas conduzem a exemplos que parecem difíceis de ser ignorados.

O espetáculo *Terceira Margem*, apresentado no Rio de Janeiro em 2003³³ pelo grupo de brasileiros radicados na Holanda Munganga, com direção de Carlos Lagoeiro, apresentava bonecos como peças pouco articuladas, sendo que algumas sequer possuíam pontos de articulação (Figuras 40 e 41; Video 8). Entre elas destaca-se a peça única esculpida em madeira que representava a personagem do Pai que, no conto de Guimarães Rosa que inspirou o espetáculo, decide largar a família para viver dentro de uma canoa, sendo levado pela correnteza do Rio São Francisco. Ainda que fosse apresentado como uma peça única, não articulada, e carregada no palco pelo ator, a importância da figura estática dentro da trama contada, a sua participação na condução da ação do espetáculo e da história do conto

³³ As referidas apresentações ocorreram em 16 e 17 de novembro de 2003, como parte das atrações daquele ano do festival *riocenacontemporanea*. Essas apresentações constituíram-se na estreia do espetáculo.



Figura 40: Munganga Teatro; *Terceira Margem* (ator: Carlos Lagoeiro)

Fonte: (<http://www.munganga.nl/>)

Foto: Maarten Brinkgeve e Arijan van den Berg



Figura 40: Munganga Teatro; *Terceira Margem* (ator: Carlos Lagoeiro)

Fonte: (<http://www.munganga.nl/>)

Foto: Maarten Brinkgeve e Arijan van den Berg

A apresentação dos bonecos não articulados sobre a cena se dá por meio da relação estabelecida pelo ator com os mesmos.

encenado são de tal modo fundamentais que não se pode escapar a atribuir à figura um estatuto de personagem e, por conseguinte, de boneco teatral.

O espetáculo *Isto não é um cachimbo*, da companhia Truks é uma das poucas incursões do grupo paulistano em teatro para adultos, e se inspira na obra do pintor René Magritte. Há uma cena na qual um manequim com rodas, vestido e com um par de seios à mostra é operado, alternadamente por uma atriz e um ator (Figuras 42 e 43). A cena aborda a violência contra a mulher, com a atriz fazendo as vezes de um duplo para o manequim, e o ator seria alguém que a subjuga sexualmente com violência. Como a movimentação conferida à manequim se dá sempre em meio a uma atitude de condução da personagem apresentada por cada um dos atores que com ela se relaciona, não se consegue atribuir ao seu deslocamento um desejo autônomo da figura. Esse movimento extrínseco e involuntário adere perfeitamente à temática da cena, fazendo da figura, e da sua inércia, personagem central dessa passagem do espetáculo.

Lidamos então com casos para os quais os signos de movimento do boneco não podem ser entendidos senão em ampliação às ideias de deslocamento e articulação. De fato não podemos chegar ao ponto de aferrarmos-nos a uma concepção de boneco teatral para a qual os entendimentos de sua estrutura não nos permitam perceber suas funções teatrais.

Tillis chega mesmo a vacilar no que diz respeito a esse modo de ver as coisas quando, ao tratar da apreciação que Jurkowski faz sobre o *Quixote* de Joseph Krofta, quando diz que, na cena em que o protagonista é pulverizado, numa cena de espancamento, entre um banco no cenário, um ator que reage às pancadas e um boneco de Don Quixote destruído por outros atores, que esse boneco seria não mais que uma *efígie*. A aderência da figura à personagem, e a sua importância para a condução da trama, expressa não apenas na obra de Cervantes, mas do espetáculo teatral que dela faz uso, não nos permite lançar mão de exigências de certas qualidades de movimento para atestar se este se trataria ou não de um boneco. Assim entendemos o boneco teatral como uma figura inserida num contexto espetacular, bem como o ato de animar como sendo a estrutura relacional responsável por tal inserção.

Tillis discute as diferenças que considera existir entre o boneco teatral e o elemento teatral que Proschan chama de *performing object*³⁴, refutando a existência de animação em diversas das ocasiões que constam da descrição de Proschan: “bonecas de brincadeiras infantis, passando por painéis e imagens acompanhadas por narrativas, por *peep shows* e objetos de mágica, até figurinos e adereços de apresentações teatrais [...] dançarinos

³⁴ Uma tradução considerada satisfatória para o termo, e que será doravante empregada é *objeto de representação*



Figura 42: Cia. Truks; *Isto não é um cachimbo*.
Manequim (atriz: Camila Prietto)
Fonte: (<http://www.truks.com.br/>)



Figura 43: Cia. Truks; *Isto não é um cachimbo*.
Manequim (atriz: Camila Prietto)
Fonte: (<http://www.truks.com.br/>)



Figura 44: Cia. Truks; *Isto não é um cachimbo*. Gaiola.
Fonte: (<http://www.truks.com.br/>)

A forma humana é evocada por semelhança, por movimento e por participação na cena.

mascarados, devotos que carregam imagens em procissões, e contadores de histórias que traçam imagens na areia ou na neve” (PROSCHAN *apud* TILLIS, 1992, p.78). Não se pode negar que a abrangência das considerações de Proschan poderiam suscitar discussões acerca de categorias especiais de apresentação e dramatização, tais como a brincadeira infantil, a procissão e a marcação sobre a areia ou a neve, mas o argumento central empregado por Tillis para descartar diversos exemplos do que é categorizado por Proschan (e pelo próprio Tillis) como sendo objeto de representação é motivo de discordância deste estudo. Ao comentar uma categoria de elemento de cena tratado por Jiri Veltruský sob o termo *objeto de encenação*³⁵, Tillis não a reconhece como possível forma animada, no sentido em que a tais elementos não são atribuídos movimento ou fala de modo a forjar uma percepção de vida autônoma. Ele complementa o argumento afirmando que o público não consegue imaginar vida nesses elementos, vendo-os, sempre e imutavelmente, como os objetos que deveras são (*idem*). Aceitar o argumento de Tillis equivale a rebaixar a carranca que representa o Pai de *Terceira Margem* e o manequim de *Isto não é um cachimbo* a mobília cenográfica, quando de fato não se pode negar que tais elementos participam da cena de modo preponderante com a mesma intensidade com que são capazes de produzir significados sobre a cena que versam acerca de uma presença, que se abre à imaginação de certa qualidade de vida. Se acreditarmos que o ato de animar está invariavelmente relacionado à qualidade de participação de um elemento sobre a cena teatral e a importância que este assume sobre a trama que a cena invoca, não será possível entender a forja de uma vida em cena que se dê de outra maneira que não em direta relação com as qualidades de narração e figuração da própria cena. 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.

Retornando à figura do teatro de brinquedo, que não apresenta possibilidades articulares assemelhadas ao movimento humano, com ainda menor poder de convencimento acerca de possuir vida autônoma do que um boneco com mais recursos de movimentação, se encontra inserido no contexto de uma trama espetacular de modo a transmitir ao seu espectador (no que isso tem de distinto do ato ou tentativa de convencer ou iludir) a existência de uma vida interior que enseja ações capazes de impulsionar o desenvolvimento dos eventos assistidos. E é nesse ponto que o boneco do teatro de brinquedo se diferencia dos outros

³⁵ Tillis recorre ao exemplo fornecido por Veltruský de uma porta e uma mesa mencionadas no *Tartufo*, de Molière, para as quais em determinados momentos da peça certas personagens direcionam falas e atitudes, tratando-as como índices de outras personagens (op. cit., p. 79).

recortes, com função mais notadamente cenográfica. Ainda que não se possa discordar de certa qualidade teatral atribuída a uma cena que se compõe a partir do entendimento de certa essencialidade, quando cada elemento contribui de maneira crucial para o estabelecimento e o entendimento da obra, nem todos esses elementos contribuem por meio da mobilização das forças que compõem a ação de um espetáculo teatral. Um objeto em cena será capaz de mobilizar tais forças por causa e resultado da evocação de alguma qualidade humana que este causa sobre a percepção da plateia.

Retornamos assim a um dos exemplos usados anteriormente: a combinação tubo e bola apresentada pelo grupo Mümmechanz. Sua forma não remete senão muito longinquamente a uma figura humana, por meio de certa postura ereta, encimada por uma esfera, o que poderia também evocar uma cabeça. Muitos bonecos de luva conseguem perfeitamente transmitir uma impressão de antropomorfismo mais clara que a forma mencionada e ter no lugar da cabeça uma esfera bastante semelhante. De qualquer forma, ainda que por vezes algo em sua forma possa sugerir, com um grande esforço de imaginação, uma figura humana, os acertos que produzem tal impressão são provisórios. Não leva muito tempo até que a bola e o tubo separem-se, alterando para o público a estrutura percebida do objeto; ainda, mais para o fim da cena o tubo posta-se horizontalmente sobre a plataforma situada ao centro do palco, unido suas duas extremidades e assumindo a forma de um anel fechado. Não é, portanto, a evocação da forma humana o que produz a percepção desse objeto como um boneco teatral. Não há também nada em sua forma ou movimento que o identifique com alguma tradição reconhecida em teatro de bonecos. Não se parece com um boneco de luva, de vara, de manipulação direta, de sombra. Seguramente não é uma máscara e creio não haver argumento que o caracterize como um figurino para o ator que o opera de dentro.

Não apresenta característica de fala, a não ser quando emite sons guturais na imaginada tentativa de recuperar a bola separada do tubo.

Seu movimento, no entanto, apresenta alguns indicativos mais claros. Apresenta direcionamento focal e dirige sua atenção, no mais das vezes a partir do orifício superior do tubo, para pontos no espaço com clareza e tensão suficientes para produzir na plateia a impressão de que possui vontade e reage a estímulos. A extrema simplicidade do contexto no qual se insere – o jogo de aproximação e afastamento da bola, pontuado pelo desejo de tê-la próximo a si – quase produz a percepção de que o objeto exibe sua autonomia de vida e “vive”, independentemente do contexto, mas é importante que não nos iludamos. Será o engajamento da forma num contexto – ainda que improvisado – a senha para a adesão da imaginação da plateia. Um boneco sem um motivo faz seus movimentos provocarem uma

percepção aleatória, como um brinquedo de corda perde a capacidade de angariar atenção após algumas repetições ou se tem seu deslocamento impedido por uma queda ou um obstáculo.

Assim, seja com bonecos cuja forma apresenta um desejo mais nítido de assemelhar-se ao corpo humano, seja com bonecos no qual a figura humana se encontra indicada por algumas características visíveis em meio a uma estrutura geral bastante estilizada, ou numa combinação de elementos materiais sem a menos intenção inicial de evocar semelhança (mesmo porque os personagens dos dramas para bonecos podem perfeitamente não serem representações de seres humanos), apenas conseguiremos caracterizar um elemento numa cena teatral como sendo um boneco se nele conseguirmos capturar qualquer qualidade evocativa de humanidade. Dessa forma passamos a abordar a existência de um tipo de semelhança que, ainda que não seja de ordem física, pois que se faz identificável em signos de movimento, de relação com a trama, de emissão de som, ainda assim consegue operar sobre a estrutura formal do elemento de cena, suposto boneco, produzindo assim para ele certa qualidade que, creio podermos dizer, é antropomórfica.

Ora, se somos capazes de concordar que será uma qualidade de antropomorfismo o que irá dar a entender um elemento em cena como um boneco teatral, e se o consenso alcançado pelos fazedores e pensadores do teatro de animação brasileiro foi de que será considerado boneco o elemento animado capaz de figurar um homem ou animal, assim sendo parece escapar ao seu propósito a adoção de termos auxiliares para determinar o objeto animável que não é um boneco, posto que o ato de animar poderá ser entendido como a capacidade de conferir, em algum nível, certa qualidade antropomórfica ao elemento posto em cena. O que não se pode ignorar no curso desta reflexão, no entanto, é o quanto a busca de uma terminologia mais abrangente para o objeto animado se situa na afirmação de uma ampliação de possibilidades figurativas dadas ao boneco teatral, e de como essa vontade ampliadora aponta para desejos de apresentação e discussão do sujeito dramático que não estão presentes em formatos considerados mais tradicionais do teatro de bonecos. Por vezes a produção de uma presença qualificada sobre a cena pode se dar por meio de uma dinâmica de utilização de materiais cujos efeitos vão e vêm ao sabor da qualidade de seu manuseio ou do curso da trama espetacular (como se dá em espetáculos do Ventoforte), ou pelo estabelecimento de relações em cena que podem até dispensar o objeto animável. Em *Les*

*Puces Savantes*³⁶, da companhia francesa Petits Miracles, o casal de atores apresentava um ato de pulgas amestradas sem que houvesse qualquer objeto representando os animais. Os espectadores postavam-se em torno de um picadeiro em miniatura com alguns objetos tais como cadeiras, um trapézio e uma piscina. Ainda que não houvesse objetos para representarem as pulgas artistas, a atuação do apresentador, em conjunção com a caracterização do espaço e a disposição dos truques, efeitos e aspectos do relacionamento entre o ator e as “pulgas” provocavam no público a imaginação da presença das pequenas personagens na subordinação que essa presença estabelece com o contexto específico do espetáculo.

Este último exemplo seria, parece, um caso claro e radical de o quanto o esforço de identificação e conceitualização do boneco teatral – do objeto, da figura, da forma animada – parece prescindir do reconhecimento de características intrínsecas ao objeto. Em substituição a isso, segue-se o reconhecimento por parte do público de meios e recursos de produção de uma presença qualificada sobre a cena feita em interação com elementos teatrais, tanto dramaturgicos como plástico-performativos, e dos quais a dinâmica dos atores pode ser reconhecido como um dos mais prolíficos e recorrentes. Essa afirmação atinge mortalmente aquela anteriormente mencionada de Jurkowski, que vê o boneco como sendo o traço distintivo do teatro de bonecos. Parece que não há meio de aceitar a afirmação de Jurkowski sem levar em conta, ao menos, a existência de questões acerca do estatuto do boneco teatral que indeterminam seus contornos e suas diferenças em relação aos demais elementos da cena teatral.

A forma animada pode assim ser entendida como uma estrutura que se monta por meio das relações teatrais que estabelece. Dessas relações possíveis, a mais dinâmica, recorrente e prolífica é, sem sombra de dúvida, a que se estabelece com o artista que a opera. A relação entre operador e objeto é o que, na imensa maioria das vezes, ditará a dinâmica cênica do jogo da animação, pois a combinação das duas entidades – objeto e operador – impõe a mecânica da estruturação da forma, da movimentação, da fala e da inserção da personagem animada dentro do contexto do espetáculo teatral. Não seria de se espantar a afirmação de que uma transformação, ampliação ou mesmo reposicionamento conceitual do que seria o boneco teatral ou a forma animada acarreta numa transformação obrigatória na consideração, na preparação e no entendimento da função do artista operador dentro do atual

³⁶ A tradução literal para o título desse espetáculo seria *As pulgas espertas*. No entanto, quando da sua apresentação na edição de 2006 do festival SESI Bonecos do Mundo, o espetáculo recebeu o título em português de *O circo de pulgas*.

teatro de animação. Não é possível perceber uma alteração na construção formal da personagem animada sem que algo se altere no estatuto do artista e nas maneiras como a integração desse artista com o boneco engendra corpos. Corpos esses que parecem, em certas práticas mais recentes, alterados em suas partes isoladas e no resultado das combinações que monta, tanto em termos de seus modos de estruturação e relação, quanto na maneira como são percebidos pela platéia.

Assim, formulamos a nossa segunda questão, que indaga os entendimentos, as apresentações e as competências presumidas ao artista dedicado ao teatro de animação.



Figura 45: Cie. Petits Miracles; *Les puces savantes* (ator: Jean-Dominique Kerignard)
Fonte: (<http://leminuteman.aquaray.com/>)

2.3.2 Que formas e funções podem ser atribuídas ao artista de animação?

2.3.2.1. A questão terminológica

Iniciamos este momento buscando precisar um pouco mais qual seria o artista de animação que abordamos neste estudo, com vistas a deixar de lado uma das diversas áreas de indeterminação formadas em torno dos entendimentos sobre o artista que se encarrega de lidar com teatro de animação, seja a partir de uma escolha poética e profissional duradoura, seja em meio a uma experiência momentânea. Como em diversos momentos deste estudo buscaremos partir de uma avaliação da terminologia empregada.

Alguns dos diversos termos empregados para descrever o artista do teatro de animação em português são: bonequeiro, marionetista, fantocheiro, titeriteiro – ou titereiro – (derivado do castelhano), *mamulengueiro* (para o caso do artista dedicado a esse teatro em especial, que também carregam as designações de *mestre* e de *brincante*), seguidos por outros termos que, como poderemos perceber logo adiante, ocupam funções ligeiramente distintas daquela das primeiras palavras arroladas. São os termos: *manipulador*, *animador*, *ator-manipulador*, *ator-animador*, *operador*. Algumas outras palavras também são empregadas de modo a buscar atender a funções mais específicas, tais como construtor e confeccionador.

Ao virarmos nossa atenção para a primeira lista de palavras, ainda que consigamos identificar termos diretamente relacionados a formas determinadas dentro da linguagem do teatro de animação, como são os casos de *fantocheiro*³⁷ e *mamulengueiro*, esses termos acabam por revelar-se por demais imprecisos para compreender a definição do artista a partir da sua função de especialidade. Termos tais como bonequeiro e marionetista podem ser empregados indefinidamente para determinar o artista de teatro de bonecos no exercício da função da idealização, da produção, da construção dos bonecos e cenários, bem como das atividades relacionadas à operação dos bonecos e à apresentação de espetáculos.

Essa indefinição possui um motivo evidente, pois o emprego desses termos se dá de modo a fazer referência a uma certa qualidade de artista de teatro de animação que, apesar de bastante difundido e presente em nosso imaginário como encarnação mais emblemática e tradicional desse artista, não está presente em todas as manifestações do teatro de animação. Refiro-me aqui àquele artista de teatro de bonecos solitário e autosuficiente, senhor de todas

³⁷ O termo fantocheiro se refere, no mais das vezes, ao artista dedicado ao trabalho com o fantoche, termo que em português tende a designar o boneco de luva. Fato é que a origem dessa palavra, o termo italiano *fantoccino* (no plural, *fantoccini*) poder ser empregado para referir-se a bonecos teatrais em variadas formas e meios de operação, e não apenas à luva.

as etapas da criação, apresentação e distribuição do seu trabalho. O artista que se encarrega tanto do trabalho de construção quanto do de apresentação do seu *elenco*, valendo-se das dimensões diminutas de muitos teatros de bonecos para encerrá-lo numa mala e “ganhar o mundo”.

Tillis, em referência à terminologia em língua inglesa, conta uma história sobre o emprego da palavra *puppeteer*, cuja tradução aproxima-se, em forma e significação, da primeira parte da nossa lista de termos (TILLIS, 1992, p. 30). Tillis menciona Ellen Van Volkenburg, fundadora do Chicago Little Theatre, que teria se saído com o vocábulo por inspiração do termo empregado para o criador de mulas e condutor de charretes tracionadas por esse animal, *muleteer* (em português, *muleteiro*). Ainda que Tillis não se aprofunde nos motivos de Volkenburg, parece ao menos curioso que o termo escolhido, além da sonoridade peculiar, refira-se a uma função dupla ou acumulada, de criar e por as mulas para trabalhar. A referência a essa função múltipla e acumulada, para Volkenburg, nos diz Tillis, foi considerado adequado devido ao seu caráter de maleabilidade. Um termo que abrigasse a multicompetência dos artistas que acorriam ao Chicago Little Theatre durante a primeira década do século XX, que incorporaram um perfil a uma parte dos artistas de bonecos norte americanos – e não apenas norte americanos – que perdura até nossos dias.

Catin Nardi, fundador e diretor artístico da companhia Navegante de teatro de bonecos define o que ele chama de *marionetista* como sendo “um misto de ator, diretor e artista plástico” (Nardi)³⁸. De fato, a explicação de Nardi acompanha o entendimento do teatro de animação como sendo um processo de combinação de meios expressivos, ao menos no que se refere à integração entre criação plástica e criação cênica. Nardi explica:

[...] acho que tem um equilíbrio, mesmo, entre esses dois universos [da construção e da apresentação de bonecos], e são dois universos inteiramente diferentes. [...] porque na hora que você está criando para construir, necessariamente você está permanentemente pensando em cena. [...] Você está ali nesse universo de projeto de construção com uma finalidade teatral, cênica. (Idem)

A imagem do artista de bonecos solitário e multicompetente está, de fato, presente com assiduidade na prática e no pensamento ocidentais desde há muito tempo, ainda que longe de ocupar uma dominância capaz de obliterar a consideração de outras configurações possíveis para o artista de animação. Tillis recolhe a declaração de um artista britânico, David Currel: “o marionetista é... uma combinação rara de escultor, modelador, pintor, costureiro, eletricitista, carpinteiro, ator, escritor, produtor, desenhista e inventor” (TILLIS *apud* Currel,

³⁸ Citação extraída da entrevista que consta como anexo a esta tese.

1987, p.1). Entender esse tipo de artista – de função artística – a partir de uma combinação de capacidades posta de modo a permitir trânsitos entre diferentes atividades e linguagens de produção artística é algo que versa tanto a respeito do entendimento de um artista autônomo no que toca a produção e gerenciamento de aspectos criativos e funcionais do evento teatral, quanto da forma como o teatro de animação enseja e solicita a formação de um artista que consiga mostrar alguma operatividade multi e transdisciplinar de modo a atender as demandas da própria linguagem. Cria-se assim o entendimento de um artista interessado e dedicado “tanto à brincadeira propriamente dita quanto à sua preparação e de seu espaço”³⁹. Isto permite a consideração de que “preparar o espaço de jogo” seria uma variável do próprio jogo. Ou seja: a animação, algo impossível de ser reduzida ao ato manipulatório do jogo de apresentação da forma diante do público, é algo que está em operação desde as suas etapas de elaboração.

De fato, se levarmos em consideração a declaração de Catim Nardi apresentada mais acima, deparamo-nos com a proposição de um artista para o qual a integração entre linguagens e competências é inerente ao próprio meio de expressão com o qual este lida. Se entendermos que, segundo cremos estar contido nas palavras de Catim, o teatro de animação é uma combinação específica de linguagens expressivas cujo processo de criação pode se dar em provocação mútua entre expressão plástica e expressão cênica, talvez seja lícito imaginar o artista encarregado da apresentação do boneco ou da forma animada como alguém capaz de dinamizar estímulos materiais e espetaculares e, sobretudo, de provocar um diálogo integrativo potente entre os aspectos expressivos contidos nos materiais e as qualidades discursivas de estruturação cênica.

A discussão é ampliada por meio daquilo que Alexandre Fávero, fundador da Lumbra Teatro de Animação, aponta como sendo as diferentes caracterizações do *sombrista*, termo por ele cunhado e desenvolvido para definir o artista dedicado às linguagem expressiva da sombra, de acordo com a linha de trabalho e pesquisa traçada por ele junto à Lumbra:

eu posso dizer que existe o *sombrista* avançado, ou *sombrista* profissional; que é esse polivalente, que é capaz de planejar uma obra de arte e executá-la em todos os sentidos que isso possa abranger. Depois tem os outros níveis de *sombristas* que eu considero que são, não menores, mas correspondentes ao fazer teatral. Então tem o *sombrista* teórico, que é o que especula, que é o que estuda, que é o que busca na história, que coloca isso, que traduz livros, que assiste espetáculos, que tem um senso crítico, mas que no fundo, no fundo, não entende da mecânica da construção de um espetáculo. Depois a

³⁹ Essa imagem resulta da adaptação de uma frase semelhante dita pelo fundador da Companhia Caixa do Elefante em um encontro entre a referida companhia e a PeQuod- Teatro de Animação realizada em março de 2011 em Porto Alegre como parte do Projeto Rumos Itaú Cultural. A gravação do debate que contém a frase consta nos anexos desta tese.

gente pode passar para um outro tipo de *sombrista*, que é um *sombrista* curioso; que além de pensar e se interessar, ele experimenta coisas. Ele pode não ganhar a vida com isso, ele pode não ser visto pelos outros como um profissional, mas ele experimentou, ele testou, ele brincou com isso. Depois tem um *sombrista* mais técnico. Ele entende o processo, ele já experimentou, ele consegue refletir, ele tem referências, ele consegue criar, de alguma forma, imagens complexas dentro dessa linguagem, mas ele não é capaz de atuar. Ele não tem o trabalho, ou talvez o interesse de se colocar em cena, em se expor como um ator da sombra. E depois a gente vai ter então o *sombrista* avançado, que é esse que consegue abarcar todas essas coisas. E se a gente tiver um ator que não tenha algum desses aspectos, do teórico, do curioso, do técnico, ele não vai conseguir se desenvolver com uma habilidade e uma performance adequada, pelo menos hoje, para trabalhar dentro da nossa companhia. Então é preciso ter essa soma de funções, interesses, habilidades e competências para chegar num nível onde é possível criar uma obra de arte e se envolver em todos os aspectos. (Fávero)⁴⁰

Na declaração de Fávero pelo menos três questões são caras à nossa discussão. A primeira, mais óbvia, diz respeito à caracterização do que ele chama de “*sombrista avançado*”, que se dá a partir da aquisição de uma “*polivalência*” identificada não apenas no trânsito entre diferentes meios de expressão, mas na capacidade de engajar-se em todo o percurso de criação, produção e apresentação de uma obra em teatro de sombras. Na esteira da caracterização da função surge uma questão que talvez a anteceda (até mesmo no que essa questão se relaciona com o início da presente discussão), que é a da própria necessidade que o artista teve de cunhar um termo que definisse o artista em teatro de sombras. O termo, claro está, se relaciona diretamente com o entendimento do teatro de sombras como sendo um meio de expressão em animação que postula para si (ao menos segundo o entendimento de Fávero) um conjunto de características de expressão e técnica que lhe sejam particulares. Por fim, parece claro na declaração de Fávero que a combinação de competências e possibilidades de expressão que caracterizam a *polivalência* do “*sombrista avançado*” não se restringem (ao menos exclusivamente) à combinação de uma discursividade plástica com uma discursividade cênica. Nesse sentido, e se podemos ampliar o entendimento expresso por Fávero para outras modalidades de teatro de animação (o que acreditamos ser cabível), parece mais adequado supor que ao artista de animação se supõe uma atuação transdisciplinar que não se limita a um cruzamento previsível entre a escultura e o teatro.

⁴⁰ Citação extraída da entrevista que consta como anexo a esta tese.



Figura 46: Steve Hansen (USA); *Punch and Judy*
 Fonte: AMARAL, 1993, p. 128.

O marionetista como artista multicompetente e responsável por todos os aspectos de criação e apresentação.



Figura 47: Cia. Teatro Lumbra; *Saci Pererê, a lenda da meia noite.*

Fonte: (<http://www.clubedasombra.com.br/>)
 Foto: Alexandre Fávero

O sombrista opera as formas e o equipamento da apresentação, usando também o seu corpo e atuação como matriz para as projeções de sombras



Figura 48: Cia. Navegante Teatro de Marionetes; *Musicircus* (elaboração e apresentação de Catim Nardi)
 Fonte: (<http://www.atebemg.com.br/>)

A elaboração da apresentação de um boneco se inicia já nos processos de modelagem e definição da estrutura articular.

No entanto, não se pode fechar os olhos para as manifestações de teatro de animação em que se divide e especializa funções, às vezes com grande detalhamento e sofisticação. O exemplo mais evidente do que se afirma é sem dúvida o bunraku (Figuras 50 e 51). A separação das suas funções, que obedece à estrita hierarquia, não se dá apenas entre a equipe encarregada da produção plástica e os especialistas em apresentação e manipulação. Há divisões claras e rígidas mesmo dentro desses grupos maiores. É notória a divisão que essa forma de teatro japonesa estabelece entre os manipuladores dos bonecos, que percorrem uma trajetória longa de acúmulo de capacidades técnicas e prestígio, desde a etapa de manipulação dos pés até a mais honrada, da cabeça do boneco, passando pela manipulação do braço direito e de personagens menores capazes de serem operados por apenas um manipulador. Divisão mais crítica e evidente das funções de representação no bunraku se dá no isolamento do narrador, que se apresenta num lugar separado do espaço de representação dos bonecos e manipuladores, e encarregando-se integralmente, acompanhado pelo shemizen, da apresentação vocal da narrativa e das vozes de todas as personagens do drama de origem jôruri. Mesmo entre os construtores, há rígida especialização de funções que encarregam profissionais de partes específicas dos corpos dos bonecos e elementos de cena.

Companhias mais recentes e afeitas a experimentações com a linguagem da animação usualmente dividem as funções entre construtores e operadores das formas, e há muito já não é mais novidade a função do encenador para o teatro de bonecos. Aliás, pode-se afirmar com grande segurança que as características de forte visualidade e intercomunicação entre linguagens artísticas e propostas figurativas observados em diversas companhias de animação fazem desse teatro um suporte pródigo para o desenvolvimento e a experimentação da encenação como força poeticamente propositiva. Há mamulengueiros, como Zé de Vina, que não constroem seus bonecos. Ganham ou compram de artesãos como Zé Lopes, que por sua vez constrói e apresenta o seu mamulengo⁴¹.

Para buscar entender como essa variedade de funções pode ter acompanhado o que se supõem ser as transformações no modo de se fazer teatro de animação no Brasil ao longo das últimas décadas, foi feito um breve estudo de fichas técnicas de algumas companhias brasileiras dedicadas à linguagem. Esse levantamento teve como objetivo tentar entender se características de divisão de tarefas e de nomeação dos profissionais de animação ao longo do

⁴¹ Os bonecos esculpidos para o mamulengo nordestino podem circular entre mestres, ser vendidos, emprestados ou herdados. A professora na UnB, doutora Izabela Brochado, no espetáculo feito como parte da sua pesquisa sobre formas e temas do mamulengo chamado *Mariêta, a sabida*, usa em cena um boneco que lhe foi presenteado por Mestre Saúba. A professora numa tentativa de recuperação da origem do mesmo calcula que tenha passado por outras mãos, de modo a possuir mais de 80 anos desde a sua confecção.



Figura 49: Bunraku, visão do palco de bonecos, mais o espaço do narrador e do insstrumentista
 Fonte: Programa Bunraku, Teatro Tradicional de Bonecos do Japão.
 Foto: Hisao Kawahara e Seisuke Miyake

Da esquerda para a direita vê-se os manipuladores (o mestre se veste de branco com a cabeça descoberta), o gidayu (narrador), e o shemisen..



Figura 50: Bunraku, divisão dos manipuladores

Fonte: Revista PUCK – La marionnette et les autres arts, Ano 3, nº 7. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1995.

Da esquerda para a direita vê-se: omozukai, operador de cabeça e braço direito (estágio final de treinamento), o ashizukai, operador de pés e pernas (estágio inicial) e o hidanzukai, operador de braço esquerdo (estágio intermediário).



Figura 51: Mestre Zé de Vina
 Fonte: Programa SESI Bonecos do Brasil, 2008.
 Foto: Sérgio Schnaider



Figura 52: Mestre Zé Lopes
 Fonte: Programa SESI Bonecos do Brasil, 2008.
 Foto: Sérgio Schnaider



Figura 53: Bonecos feitos por Mestre Zé Lopes
 Fonte: Curso de Teatro, IARTE/UFU
 Foto: Mario Piragibe

Personagens: Praxédio, Caboclo de Pena e “Espetor” Peinha (alto); Pisa pilão (mecanismo, ao centro); Violeiro, Cobra Chibana e Velha (baixo).

tempo poderiam apontar para alterações no modo de entender e fazer teatro de animação por parte da companhias.

Uma breve apreciação de fichas técnicas de espetáculos das companhias Catibrum, Contadores de Estórias, Grupo Sobrevento e PeQuod – Teatro de Animação, revelaram maior incidência de diferenças entre as equipes de confecção de bonecos e os elencos de atores manipuladores do que convergências, ainda que essas existam parcialmente. Dos grupos verificados, o que apresentou maior acúmulo de funções foi a Catibrum, de Belo Horizonte, que em seus primeiros espetáculos (*O dragão que queria ver o mar* – 1995; *Andanças* – 1996) discrimina funções na ficha técnica sem criar dissociações entre o elenco e a equipe de confecção⁴². Em espetáculos mais recentes, a Catibrum pratica alternadamente a grafia de equipes separadas, a indicação de que a confecção esteve a cargo do “elenco”, e em seu espetáculo mais recente, *D. João inventa o Brasil*, de 2010 – num movimento bastante diverso da prática habitual da companhia, as equipes estão divididas com riqueza de especialização, chegando a indicar responsáveis pelos projetos dos bonecos, pela criação dos mecanismos, pela confecção, pelo fabrico dos coletes de manipulação, ainda discriminando um elenco com componentes que não integram obrigatoriamente nenhuma das equipes encarregadas do processo de construção dos bonecos e de suas mecânicas de movimentação. Cabe indicar também que a Catibrum, dentre as companhias cujas fichas técnicas foram estudadas, é a única que dedica uma entrada de sua lista de componentes ao elenco de bonecos.

Os exemplos de maior separação entre as equipes de apresentação e construção foram verificados em alguns espetáculos do grupo Sobrevento, como *O Teatro de brinquedo*, de 1993 e *Cadê meu herói?*, de 1998. Esses espetáculos contaram com artistas especialmente designados para a construção dos bonecos a serem usados na cena⁴³. Em muitos casos no Sobrevento a equipe de confecção é indicada de maneira elusiva, ou sob forma resumida (O Grupo), ou sob indicações ainda sutis, tais como os indicativos de realização e concepção (casos dos espetáculos *Bonecos Aqui!*, *Submundo* e *O anjo e princesa*).

De modo mais geral o que se verificou nos casos estudados é a tendência à divisão entre as equipes de construção de bonecos e de apresentação, mas também se verifica a incidência de membros atuando em ambas as equipes, criando três diferentes qualidades de envolvimento trabalho, de acordo com a combinação das duas funções em questão: a do

⁴² A ficha técnica do primeiro espetáculo aponta apenas a equipe de confecção, sem indicar os nomes do artistas de manipulação; a do segundo indica os atores manipuladores (discriminados sobre a entrada elenco), sem no entanto dedicar espaço a indicar os confeccionadores dos bonecos.

⁴³ No primeiro caso a tarefa de desenhar as figuras do teatro de brinquedo foi de Gilson Motta, e no segundo a construção de bonecos de luva inspirados na modalidade chinesa foi do Mestre de mamulengo Saúba.

construtor e a do artista encarregado da apresentação do boneco, permitindo ainda que alguns elementos acumulem as duas funções. Frequentemente esses membros polivalentes são componentes fundadores ou tradicionais das companhias de teatro de animação. Não é raro que os diretores das companhias (isto foi verificado nos quatro exemplos levantados) assumam em alguns trabalhos uma função na equipe de construção.

Esse rápido levantamento da divisão de tarefas nas companhias de teatro de animação já é suficiente para indicar o quanto a terminologia que se ocupa desses artistas é vaga. O levantamento não dá conta – e nem a isso se propõe – de listar as especializações contemporâneas do trabalho no teatro de animação, mas buscar chamar atenção para a ausência, no pensamento acerca do teatro de animação, de uma nomenclatura que dê conta das etapas de produção e apresentação em animação. Isso talvez dificulte um pouco o trabalho de pesquisa acerca das transformações da percepção e da função do ator sobre a cena de animação. Talvez permita ao pesquisador agir com menos cautela na proposição de novas terminologias (o que não é a intenção deste trabalho), ou ainda, auxilia-o a ter clareza da verdadeira simplicidade escondida por trás da dificuldade em se conferir termos e descrições específicas a uma linguagem teatral que vem, desde os inícios do século XX, percorrendo um trajeto rumo a uma crescente indissociação do panorama mais geral do teatro.

Se pensarmos no artista encarregado da apresentação do boneco em cena, e sobretudo para a função que este desempenha, o levantamento de fichas técnicas do Grupo Sobrevento pode revelar certas peculiaridades, além de ensejar fértil discussão. Notável pela disposição em explorar diferentes formatos e estruturas de bonecos e formas animadas ao longo de seu percurso, o Sobrevento faz questão, nas listagens descritivas de seus espetáculos, de indicar que propostas de animação foram empregadas e combinadas em cada ocasião. Isto desenha um claro painel dos interesses de exploração da variedade do teatro de animação por parte da companhia, além de dimensionar o desafio aos quais seus membros se impõem. O maior deles é claramente o do desenvolvimento de competências manipulativas que sejam satisfatórias diante da variedade de modos e técnicas abordados. Esse desafio é acompanhado pelo da identificação e reflexão acerca da função do intérprete vivo sobre a cena de animação. Percebe-se que a cada peça o grupo elege um termo para nomear o artista apresentador da forma animada, e que o termo escolhido irá buscar relacionar-se com a modalidade de animação empregada.

Por exemplo, nos espetáculos *Beckett* e *O Teatro de brinquedo*, os componentes do elenco estão identificados na ficha técnica como *interpretação e manipulação*. Em ambos os espetáculos há alternância de manipulação à vista (no caso de *Beckett* manipulação direta

sobre balcão, e em *O Teatro de brinquedo*, uma variação em escala ampliada da manipulação de figuras bidimensionais pintadas sobre cartão) e atuação, realizada pelos mesmos artistas encarregados pela operação dos bonecos⁴⁴. A ficha técnica do espetáculo *Cadê meu herói?* Identifica os intérpretes apenas sob a entrada *manipulação*. Isto se deve ao fato de o espetáculo empregar na maior parte do tempo a manipulação de bonecos de luva assemelhado aos da tradição chinesa da província de Jiang, com operadores ocultos. Ainda que a peça apresente um epílogo no qual os manipuladores saem detrás do aparato cenográfico, este se constitui num curto momento com fins de arremate conciliatório, não podendo ser entendido como algo que descaracterize a escolha do grupo pelo emprego do animador oculto para esse espetáculo.

Uma escolha como a feita pelo Sobrevento conduz a um tipo de indagação semelhante ao do momento anterior deste trabalho, em que foi abordado o objeto animável. Se reconhecermos que aquilo a que se convencionou chamar teatro de animação se monta sobre uma unidade instável, um ajuntamento complexo de formas e procedimentos, que abriga manifestações tão distintas e discrepantes entre si, chega um momento no trabalho de análise em que uma escolha se faz necessária. Esta se situaria entre a busca dos traços distintivos universais capazes de dar a reconhecer o teatro de animação como modalidade – ou linguagem – teatral e o entendimento de que se está diante de uma coleção inconciliável, que não oferece ao pesquisador uma oportunidade de estudo consistente que não se faça senão por meio da separação e do entendimento de cada manifestação do que se convencionou chamar teatro de animação, como se cada uma fosse uma modalidade espetacular sem relação com as demais.

Esse problema está presente no estudo dos dois elementos centrais da apresentação em animação, que são o objeto animado e o artista operador. As indagações que levam a considerar o emprego e o significado de termos como boneco, forma animada, figura, entre outros são, afinal, de natureza semelhante àquelas que se detém sobre se termos como manipulador, animador e operador são apenas sinônimos, ou se contém significados próprios e se constituem em separações no entendimento e na prática da apresentação do boneco em cena.

De qualquer forma, ainda que se reconheçam na busca pelas características genéricas do teatro de animação algo de redutor, devido à própria natureza desse esforço, não parece a

⁴⁴ O espetáculo *Beckett*, apresenta três peças curtas de Samuel Beckett, sendo que apenas em *O impromptu de Ohio* os atores se põe em cena apartados da função de operação de bonecos, que desempenham no dois momentos anteriores, *Ato sem palavras* e *Ato sem palavras II*.

melhor escolha renunciar às características universais e buscar compreender a animação como uma linguagem teatral compreendida sob o viés da variedade. Primeiramente porque uma tentativa de separar os tipos de animação em formatos independentes redundaria em um fracasso justificado por sua imensa diversidade e pelo constante cruzamento entre modos de operação e de construção cênico-dramatúrgica, verificado não apenas nas vontades artísticas mais à vanguarda, mas também – e talvez sobretudo – nas invenções e transformações que podemos verificar nas suas manifestações associadas a tradições populares. Em seguida, e a reboque do primeiro motivo, devido às similitudes linguísticas que nos são dadas a perceber pela própria dinâmica de intercâmbios estabelecida entre as modalidades de teatro de animação. Isto, aliás, no leva a pensar nos caminhos percorridos pela animação de formas até o ponto atual em que, ao menos de acordo com as provocações colhidas no início deste trabalho, cresce a dificuldade em se reconhecer distinções claras entre forma e operador, tanto no que diz respeito a uma divisão de funções entre esses dois elementos sobre a cena, quanto no que tange aos seus próprios limites físicos e sensíveis.

Portanto, ainda que se reconheça que o artista de animação ramifica-se em diversas funções, que podem ou não ser acumuladas pelo mesmo indivíduo, fica claro aqui que o objeto do nosso estudo para este momento é aquele artista que se ocupa da apresentação do espetáculo de animação, operando bonecos e formas animadas ou mesmo estabelecendo tipos de relação com a cena que não supõem o ato manipulativo.

Por esse motivo mesmo, este trabalho acabou elegendo o termo *operador* para designar o artista encarregado da apresentação do boneco ou forma animada, tanto aquele cuja formação e disposição se concentra apenas no trabalho de apresentação, quanto ao artista de competências combinadas em situação performativa. Essa escolha se dá com a consciência de que o termo contém certa carga de impessoalidade e pouca relação com o trabalho criador artístico, mas se mostra eficiente ao evitar a carga de significação existente em termos mais consagrados de modo a permitir maior clareza no curso de raciocínio que empreendo a partir deste momento.

Em um trabalho anterior, apresentei o entendimento de que operador e forma constituem sobre a cena uma estrutura múltipla não-complementar, um organismo performativo combinado (PIRAGIBE, 2007), que desempenharia sobre a cena a função do ator. O entendimento dessa função tem por base algumas definições apresentadas por Patrice Pavis (1998; 2008) e Anne Ubersfeld (2005)⁴⁵. O caráter notadamente semiológico das

⁴⁵ Essa aproximação do ator como função também se encontra apoiada na lógica empregada por Michel Foucault ao tratar de autoria em uma aula inaugural chamada “O que é um autor?” (2002).

análises desses autores aponta para o entendimento do ator como sendo uma função desempenhada sobre a cena teatral que apresenta relação ativa no desenvolvimento da ação espetacular, ao mesmo tempo em que articula com sua apresentação as separações e aproximações entre vida objetiva e vida imaginada. Esse olhar que desobriga o entendimento do ator como sendo um indivíduo aponta para a proposição de atores vistos como estruturas corporais combinadas, corpos parciais, virtualidades e objetos. Ainda, a articulação operada pelo ator entre vida objetiva e vida imaginada (entre personagem e personalidade), mencionada por Pavis como sendo um traço fundamental da definição de ator fornece a senha para o entendimento de um ator de corpo desdobrado. Claro, as diversas maneiras de relacionar forma animada e operador (oculto ou aparente), não permitem que o desdobramento corporal mencionado ocorra de modo dispor de maneira estrita e linear funções e elementos. O objeto não representa sempre a personagem de ficção, nem o operador faz obrigatoriamente às vezes do artista narrador, nem mesmo essas idéias podem ser separadas com precisão entre os componentes da estrutura performativa. O que importa aqui é a própria dinâmica de cisão e combinação corporal, capaz de conduzir a plateia a percepções de ambiguidade simultânea, o que Jurkowski chama de “efeito de opalização” (2000, pp.35-6).

Outra dualidade interessante verificada no teatro de animação, e que o entendimento desse organismo combinado evoca, é aquela que distingue a estrutura de origem do movimento, fonte criadora, volitiva e autônoma da ação do boneco de outro corpo, cuja percepção, impressão de autonomia e sentido cênico são conferidos por influência da vontade e criação deste primeiro. Mais uma vez é necessário mencionar que nem sempre é possível reconhecer com clareza os limites e separações entre esses corpos (admitindo que haja separações e limites). Um exemplo óbvio é o do operador oculto, que dá a ver ao público apenas o boneco, mas podemos mencionar mais uma vez as combinações corporais do Teatro Hugo e Inês, que usa os corpos dos operadores para construir seus bonecos, e o trabalho de Oichi Okamoto à frente do Don Doro Hyaki Puppet Theatre, que operava um boneco em tamanho real enquanto usava uma máscara com o intento de produzir sobre o espectador a incerteza sobre qual seria o boneco qual o operador.

Portanto, ao postarmos nosso olhar sobre aquele que se encarrega da apresentação no teatro de animação, o que encontramos de fato é um artista diante de uma série de desafios em termos de formação e acúmulo de competências, dados os atravessamentos linguísticos possibilitados pela animação contemporânea, que ao considerar mais e mais a sua pluralidade linguística, as combinações materiais e a performance corporal do operador solicita a esse um

maior preparo, mas que também precisa ser entendido à luz da impressão que sua apresentação produz sobre a plateia. Parece que não basta buscar entender o artista que se apresenta em um contexto de teatro de animação como um acumulador de competências, pensá-lo a partir de uma capacitação formal, uma vez que esta não se dá com outro fito que não o de produzir certa variedade e qualidade de efeitos sobre a cena. E se tais efeitos são o que de fato caracteriza a linguagem da animação e identifica suas formas tradicionais e transformações, não se pode ignorar a variedade de meios disponíveis para alcançá-los.

Esse levantamento panorâmico e um tanto apressado das fichas técnicas já é suficiente para mostrar termos como manipulador, animador e ator-manipulador sendo empregados juntamente com generalizações, tais como o mero emprego do termo *elenco*, que parece adequar-se a espetáculos que lidam com o artista às vistas do público na mesma medida em que solicitam desse elenco competências que não se limitam à manipulação de formas. Assim vemos companhias que buscam nomear seus artistas de apresentação de modo a construir para eles um campo de atuação específico juntamente com companhias que exercitam alguma aproximação, ao menos terminológica, da função do operador de formas com a do ator. O termo *elenco* é usado pela Pia Fraus, que regularmente combina elementos de teatro de animação, dança e técnicas circenses. Neste caso a escolha terminológica acompanha a intenção por parte da companhia de produzir um ambiente espetacular multidisciplinar, para o qual a participação do intérprete não revela uma competência específica, mas se dá de um modo ampliado, e por vezes, não especializado⁴⁶. Tillis opta por encerrar discussão

⁴⁶ Há que se reconhecer o caso específico da companhia Pia Fraus no que esta apresenta em termos de estrutura empresarial. Observa-se uma grande circulação de elencos para os espetáculos da companhia, que lida com uma estrutura capaz de apresentar o mesmo espetáculo simultaneamente em lugares diferentes, devido ao emprego de diversos elencos. Na entrevista que segue como anexo a esta tese, o diretor Beto Andreetta fala de como a companhia se empenha em determinar uma marca estética que seja independente da presença em cena de determinados artistas: “Onde eu não estou a Pia Fraus está igual. [...] Então, *despersonalizou*, é um modelo de grupo. Não é muito usual no Brasil; geralmente é mais personalizado. A gente virou quase uma marca assim, quase um modo de fazer teatro” (ANDREETTA, 2010). Isto se deve em grande parte à centralidade que os objetos exercem em diversos dos espetáculos da companhia, e da dinâmica de encenação e operação dos mesmo que não requer grande perícia. Diversas companhias de teatro de animação no Brasil acompanharam a tendência verificada no panorama brasileiro do teatro de grupos a partir da década de 1990 e se constituíram como coletivos suportados pela presença e pela poética de um encenador, que conferiam identidade a esses ajuntamentos variáveis de atores. Como a Pia Fraus, a companhia XPTO apresenta dinâmica semelhante, funcionado em torno do esforço criativo e das qualidades gregárias do encenador Osvaldo Gabrieli. Em ambos os casos as identidades dos espetáculos repousam bem mais sobre os objetos e a configuração plástica da cena do que propriamente por meio da presença de intérpretes específicos. No caso da Cia Lumbra, dedicada ao teatro de sombras, é inegável a centralidade criativa de Alexandre Fávero, ainda que este declare preocupação e atenção para a formação de artistas competentes o suficiente para integrar os elencos de seus espetáculos (FÁVERO, 2011). Outro caso é o da Cia PeQuod – Teatro de Animação, que tal qual as mencionadas é criada e sustentada em torno dos desejos artísticos de seu diretor, Miguel Vellinho, mas que se vê diante de dificuldades quando necessita substituir membros dos elencos de seu repertório, pois que esses processos requerem um curva larga de aprendizado específico nos modos manipulativos, e a preocupação com a queda de qualidade nos trabalhos é verdadeira e constante.

terminológica acerca do artista de apresentação no teatro de animação com a escolha do termo *operador* para isolar a função e diferenciá-la da evocação à multicompetência contida em *marionetista*. Este trabalho tem considerado tal opção, apesar de entender que o termo é redutor no que diz respeito às possibilidades técnicas e poéticas disponíveis a esse artista, que trata de uma noção imprecisa de sua função e atuação.

O emprego do termo generalizante *elenco* por parte, não apenas da Pia Fraus, mas de outras companhias como a PeQuod, a Catibrum em fase mais recente, e mesmo o emprego da especificação *manipulação e atuação* por parte do Grupo Sobrevento parece indicar, ou melhor, reconhecer, alguma semelhança existente entre o trabalho do animador de bonecos e formas e o trabalho do ator. Se é possível reconhecer o crescente emprego de termos generalizantes (*elenco*) ou de terminologias combinadas (*ator-manipulador*) para definir esse artista, não se pode negar o quanto o emprego desses termos reconhece uma aproximação entre o operador de formas animadas e o ator de teatro. Essa aproximação, embora bastante evidente no ambiente multidisciplinar de aproveitamento contemporâneo do operador posto à mostra, parece se dar nas diversas manifestações do teatro de animação.

2.3.2.2. Dois mirantes para o ator de animação

Uma discussão acerca dos entendimentos do artista de animação como sendo um ator já se encontra presente nas vontades terminológicas recentes que cunha funções tais como *ator manipulador* ou *ator bonequeiro*. O que se pretende nesse momento é verificar as aproximações perceptivas e operativas dessas funções de modo independente e anterior às terminologias cunhadas para dar conta dos ambientes de multicompetência contemporânea. E esta tentativa parte da consideração de dois diferentes pontos de vista para a questão. Dois locais de observação que consideram, respectivamente, a função e a presença do artista sobre a cena durante o próprio ato da apresentação, e um entendimento do artista que se faz por meio das competências técnico-linguísticas que o qualificam para o exercício de suas prerrogativas artísticas e profissionais⁴⁷. Esses dois lugares de observação fornecem dados para a postulação de uma análise de características de atuação presentes ou não no trabalho do operador de formas animadas.

O primeiro desses mirantes é aquele do simples reconhecimento da presença e da influência do artista sobre a cena. Esse reconhecimento constrói o entendimento de que um artista que participe de uma cena em teatro de animação, esteja ele oculto ou não aos olhos do público, desempenhando ou não uma personagem em particular, participando em maior ou menor grau da operação da forma, preocupado mais ou menos com a apresentação da personagem ou com princípios de operação das formas, possuindo formação específica ou não, estará invariavelmente acionando em seu desempenho características próprias de atuação.

Para compreendermos melhor o que se afirma, proponho que imaginemos três possibilidades distintas de apresentação em animação: na primeira delas vemos um boneco de luva sendo mostrado do topo de uma empanada por um artista que o controla e é responsável por sua vocalização. O boneco tem uma voz que lhe é característica e volta e meia se refere jocosamente à figura escondida atrás dos panos como alguém desagradável a quem este tem que se submeter, embora vez ou outra diga fazer o contrário. O segundo caso mostra três manipuladores atrás de um boneco de corpo inteiro que executa ações sobre um balcão. A cena é silenciosa e cada um dos artistas ocupa-se exclusivamente de uma parte da anatomia do

⁴⁷ Em minha dissertação de mestrado (PIRAGIBE, 2007), proponho a compreensão de um organismo performativo combinado entre operador e forma como sendo a estrutura que desempenharia no teatro de animação a função do ator teatral. A discussão posta aqui, ainda que apresente uma série de pontos comuns, reporta-se ao ator como indivíduo que desempenha uma função específica sobre a cena teatral capaz de produzir certa qualidade de impressão diante do espectador e como repositório de características e competências performativas.



Figura 54: Operador oculto: Sesame Street (atriz: Kathrin Mullen)
 Fonte: Revista Puppetry International, no. 10. Strafford: UNIMA-US, 2001. p. 12.

Os olhos atentos ao monitor permitem ao artista operador verificar os efeitos do seu desempenho em trabalhos para cinema e televisão.



Figura 55: Operador aparente: PeQuod – Teatro de Animação; *Sangue Bom*. (atores, da esquerda para a direita: Marise Nogueira, Liliane Xavier, Marcio Nascimento e Marcio Newlands)
 Fonte: (www.sesibonecos.com.br)
 Foto: Sérgio Schnaider

Destaque para a expressão da atriz ao centro (Liliane Xavier), que acompanha as reações esperadas para a personagem animada. Ainda que nem sempre seja desejável à cena o envolvimento da expressão facial do ator operador, esta indica o esforço de atuação realizado de modo a impulsionar as reações no boneco.

boneco. Nenhum deles estabelece qualquer relação direta com a cena, fazendo o possível para que suas participações sejam discretas o suficiente para não desviar a atenção do público do boneco. Por fim, imaginemos um artista que dispõe detrás de uma tela uma sequência de objetos projetados por um foco luminoso enquanto outro conta uma história. Desses objetos muitos desempenham uma função que poderíamos entender como mais aparentada da cenografia, tal como silhuetas de paisagens, transparências com fundos de cenas, mas também formas que caracterizam as personagens do conto que é narrado simultaneamente pelo outro.

O primeiro dos casos apresenta um ator que não se mostra em cena, posto que está oculto atrás de uma empanada, mas que se encontra engajado numa apresentação cujos recursos expressivos encontram-se divididos entre os atributos formais, a potência de movimentação e a teatralidade conjurada pelo boneco com a operação, o entendimento da cena e do jogo com o público, e a voz desse ator. A personagem que se apresenta não é uma construção nem o resultado de qualquer dos dois em particular, mas o substrato do acionamento de propriedades sensíveis desse artista em sua relação com a cena, com os espectadores e com o boneco (em seus aspectos simbólicos e materiais). O segundo caso apresenta um esforço manipulativo dividido entre três operadores que, por estarem à vista do público, comportam-se de modo a direcionar a atenção do mesmo no sentido desejável aos propósitos da cena em questão. Sua participação encaminha, por mais discreta que seja, determinada leitura da personagem e da situação da cena, e a sua irrefutável visibilidade por parte dos espectadores faz desse artista um componente inapelável da cena em exibição. Em ambos os casos, ainda que certas diferenças possam ser percebidas, não se pode negar a participação desses artistas na construção e na apresentação das personagens, bem como o fato de que a exposição ou ocultação de suas interferências é determinante na percepção das cenas. Esses artistas atuam, isso não se pode negar, mas o fazem de modo a projetar expressividade, seja por esforço solitário ou na conjunção com o trabalho de outros, de modo a complementar e qualificar a apresentação do boneco. Trata-se de um ator que não usa a forma para expressar-se, mas que combina o seu esforço com o de outros atores, mais o boneco, no sentido de produzir uma apresentação composicional. O terceiro caso é mais complexo, uma vez que não se pode entender na dinâmica de troca ou de operação de lâminas ou de silhuetas um esforço, solitário ou combinado, de apresentação de uma personagem dramática. Nossa compreensão se constrói nesse caso por meio do reconhecimento de uma atividade presente nos dois exemplos anteriormente mencionados, mas ainda não comentadas e que talvez forneça dados mais sólidos para o entendimento das aproximações entre o ator e o operador de formas animadas. A participação imediata e presencial de um operador de

formas que dispõe personagens e encadeia diretamente os dados de uma determinada narrativa o qualifica como uma espécie de narrador, que deve harmonizar a sua dinâmica de disposição de quadros e figuras com a narrativa verbal mencionada. A exibição de uma figura que desempenhe uma personagem na trama narrada o porá de imediato no mesmo patamar de atuação que os exemplos anteriores, mas a disposição de quadros e elementos fixos ou móveis que auxiliam a contar ou comentam a história do narrador podem, de acordo com a complexidade dos elementos e o grau de interação destes com a história, aproximar ou afastar a sua participação do que podemos entender como atuação. De qualquer forma é possível identificar algumas características de narrador em seu desempenho, o que podemos considerar como algo que apresenta características claras de atuação.

Assim sendo, ainda que não possamos reconhecer certas qualidade específicas do operador de formas em relação ao ator, não se pode negar o reconhecimento certos pontos comuns, sobretudo no que diz respeito à qualidade de atuação dos seus trabalhos, e que se ampliam às vista da audiência que tenderá invariavelmente a entender como ator toda presença e participação operativa sobre a cena.

Esse modo de reconhecimento é semelhante àquele que determina como boneco teatral todo objeto visto pela plateia como tal, não importa se esta contém características estruturais que o identifiquem como boneco ou se obedece a descrições prévias cunhadas por estudiosos. Os sentidos da plateia são a chave de determinação do artista de animação, chave essa que amplia o seu alcance na consideração dos modos de ocultação do operador, mas que retorna à primeira proposição na simples atestação de que o operador se faz presente na forma que opera.

A outra aproximação que norteia a discussão acerca das características de atuação perceptíveis no trabalho do artista de animação se dá pelo ponto de vista da formação. Esse mirante é aquele que identifica um percurso formativo específico, na constituição do qual são elencados princípios de treinamento e competências operativas que são particulares ao artista de apresentação em animação de modo a reconhecer princípios que sejam comuns, aparentados ou totalmente específicos.

A aproximação formativa não rivaliza com a aproximação perceptiva; não são de fato leituras excludentes, e ambas possuem legitimidade, cada uma a seu modo. No entanto a aproximação formativa impõe a estudiosos e praticantes mais desafios e questões do que a outra, pois se situa no exato ponto de formulação das questões práticas mais delicadas quando tratamos do campo ampliado do teatro de animação que busca princípios de entendimento e



Figura 56: Cia Teatro Lumbra; *Saci visto detrás da tela.*

Fonte: (<http://www.clubedasombra.com.br/>)



Figura 57: Cia. Truks; *E se as histórias fossem diferentes?* (ator: Henrique Sitchin)

Fonte: (<http://www.truks.com.br/>)

As imagens projetadas são produzidas de modo diferente do teatro de sombras, (projeção de filmagem da mesa de trabalho do ator), ainda que se perceba uma personagem operada em sombra sobre a tela. No entanto, é possível reconhecer na atividade de manipulação das imagens sobre a mesa qualidades de atuação, de relação e de organização de discurso espetacular.

criação que sejam comuns às suas inúmeras manifestações, ao mesmo tempo em que se reconhece como campo de operações de transdisciplinaridade artística.

Beltrame trata em sua tese de doutorado de questões relacionadas com aspectos formativos do artista de formas animadas no Brasil. Inicia apontando para o problema da escassez de percursos formativos consistentes e consagrados para o artista de animação no Brasil, resultando no entendimento de que a formação do artista de animação se dá, no mais das vezes, dentro do de companhias, por autodidatismo, ou por meio de oficinas curtas que se propõem a cobrir, num curto espaço de tempo, uma gama ampla de competências específicas e complexas, envolvendo aspectos de apresentação e construção (BELTRAME, 2001).

Beltrame complementa:

Os cursos ou oficinas que se propõem a ensinar “um pouco de tudo” acabam oferecendo um tipo de formação rudimentar, com pouca consistência. Ensinando quase nada, consolidam a visão de que a profissão do artista, de ator bonequeiro é pouco *codificada* e tem uma *diversidade na definição dos postos*, podendo ser praticada por qualquer pessoa que tenha aprendido alguns conhecimentos básicos. A passagem por um desses cursos já permite autoproclamar-se “artista” (BOURDIEU, 1996, p.257) (BELTRAME, 2001, p. 49-50)

A necessidade que Beltrame identifica em se dar mais alternativas e consistência à formação do artista de formas animadas no Brasil está diretamente relacionada com a preocupação, exposta na passagem citada, expressa pelo professor da UDESC com a qualidade dos trabalhos em animação que se apresentam pelo Brasil, e como muitas vezes a linguagem é representada para públicos diversos, muitos dos quais com poucas referências, por meio de grupos de artistas pouco capacitados, que se aproximam da linguagem com pouca disposição investigativa e apuro de construção e apresentação quase ausentes. A isto se acrescentam as participações pontuais de bonecos em espetáculos teatrais, na sua imensa maioria destinada ao público infantil, que se dão sem qualquer atenção a princípios básicos de construção e apresentação do boneco teatral.

A informalidade com que se trata questões de preparo e formação dos artistas de animação, o isolamento e a circunscrição do desenvolvimento de alguns trabalho a grupos fechados, não raro pequenos núcleos familiares e a ausência de uma crítica e de uma estética mais desenvolvida que busquem normalizar as práticas e os pensamentos acerca do teatro de animação no Brasil ainda dão a ver uma linguagem pouco codificada e sujeita a ser compreendida como fruto de uma artesanania apressada e prática de artistas pouco preparados⁴⁸.

⁴⁸ É fundamental que se mencione, apesar da atualidade das declarações feitas, que o panorama analisado por Beltrame no ano de 2001 foi consideravelmente alterado desde então, em grande parte por interferência do

Não se pode ignorar, no entanto, o quanto as iniciativas amadoras contribuem para a sustentação e o desenvolvimento da linguagem, figurando sobretudo como ponto de partida para o engajamento de profissionais em busca de consolidação profissional e aperfeiçoamento. Também, não se pode ignorar que as estruturas nucleares de produção e criação em animação são mecanismos de garantia da variedade de formas e manifestações do teatro de animação, que poderia sofrer algum tipo de abalo com a normalização e sistematização dos pensamentos e práticas envolvidas com a linguagem. Não se pode ignorar, também, o fato de que algumas das companhias mais inquietas e influentes do panorama brasileiro atual (Catibrum, Giramundo, Contadores de Estórias e Sobrevento, para citar os casos mais célebres) se originaram de núcleos familiares ou se apoiam em algum nível nessa estrutura.

Outra questão bastante delicada é a da atribuição de qualidade artística a trabalhos que apresentam maior ou menor apuro técnico. Deve-se partir do entendimento de que a pesquisa e o treinamento sistemáticos podem dar a reconhecer iniciativas artísticas cuidadosas, sérias e consolidadas por prática e reflexão, mas não é capaz de atribuir de modo inapelável a uma apresentação atributos de excelência artística, servindo mais como uma credencial de intenções do que a garantia de uma capacidade de agradar, por subjetiva que esta última se configura. Não deixemos de lado, também, que a defesa de que uma manifestação artística consolide seu espaço em meio a um determinado panorama cultural e mercadológico pressupõe a criação e a oferta de obras em quantidade e variedade, mostrando diferentes estágios de apropriação da linguagem e de intenções artísticas.

Sendo assim faz-se necessário estimular o desenvolvimento da formação do artista de animação e refinar a discussão acerca da linguagem em âmbito acadêmico, mas sem deixar de reconhecer como parcela obrigatória desses estudos a variedade de manifestações da linguagem e o empirismo dos processos autodidatas. Um estudo que se proponha sério no sentido do levantamento de princípios de formação e treinamento para o artista de animação

próprio Beltrame. Nota-se no ano de 2011, em comparação com o quadro da década anterior, a proliferação de cursos e profissionais de animação figurando como professores e pesquisadores pós-graduados dentro de instituições de ensino superior, como são os casos do professor doutor Valmor Beltrame e do professor doutorando Paulo Balardim, na UDESC, da professora doutora Izabela Brochado na UnB, da professora doutora Adriana Schneider Alcure na UFRJ, do professor mestre Miguel Vellinho na UNIRIO, do professor mestre Tácito Borralho na Universidade Federal do Maranhão, dentre outros. Nota-se também a criação e a consolidação de festivais nacionais importantes dedicados à linguagem, como são os casos do FITB, Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Belo Horizonte produzido pela Cia. Catibrum, do SESI Bonecos do Brasil e do Mundo e do Festival de Formas Animadas de Jaraguá do Sul, promovido pela SCAR e pela UDESC, que comporta também um seminário de estudos sobre teatro de formas animadas, e que ensejou a criação e publicação da revista *Móin-móin*, de estudo de teatro de formas animadas.

deve levar em consideração o que se levanta por meio dos processos intuitivos de artistas populares e das fórmulas bem-sucedidas de formatos anteriores.

Balardim conduz uma reflexão que contrapõe proposições dos estudiosos Dominique Houdart e François Lázaro⁴⁹ naquilo que estes defendem acerca da necessidade da instituição de uma “gramática” para o trabalho em animação. Segundo Balardim, ao passo que Lázaro defende a instituição de uma gramática traçada a partir da percepção, Houdart chama a atenção para um esforço de codificação técnica e linguística que ultrapasse os limites de manifestações consagradas por um olhar eurocêntrico, no sentido de buscar princípios que compreendam as diversas formas da animação.

Balardim também diz que esses olhares não se excluem, mas reconhece que a simples confrontação das opiniões de Lázaro e Houdart dão luz a duas questões importantes, sendo a primeira o fato de que não existe um método formativo reconhecido para artistas de animação que contemple a variedade das suas manifestações, e a segunda sendo justamente a dimensão do esforço de generalização necessário para se cunhar um código com tal abrangência.

Já foi mencionado neste trabalho o quanto alguns formatos de animação requerem um processo de treinamento específico e longo, sedimentando a compreensão de que essa formação mais genérica guardaria profundas relações com o levantamento dos “princípios que retornam” da Antropologia Teatral. É lícito neste ponto questionar se tal esforço poderia de fato contribuir para a organização de percursos formativos, ou se ganharia contornos genéricos em demasia para apontar com clareza procedimentos operativos.

A necessidade de se lidar com princípios de formação mais amplos em suas aplicações já lançou artistas e professores ao desafio de produzir relações apoiadas nas suas próprias experiências. Com vistas a entender elementos genéricos e específicos na atual compreensão dos processos de formação do artista de animação no Brasil, e de localizar como esses processos situam as capacidades de atuação dentro do trabalho do artista de animação, passo agora a tratar de duas dessas listagens pensadas, feitas, aplicadas e publicadas por brasileiros, a saber: Paulo Balardim e Valmor Beltrame⁵⁰.

Primeiramente disporei lado a lado as duas listas organizadas apenas com os títulos dos princípios arrolados por ambos⁵¹:

⁴⁹ Colhida em: Blog Intercâmbio Caixa do Elefante e PeQuod <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/publicacoes_moinmoin.html>. Consulta feita em 20/08/2011.

⁵⁰ Essas listagens encontram-se, respectivamente em BALARDIM, 2004 e BELTRAME, 2009.

⁵¹ Reconheço que o estudo comparativo entre as duas listagens, em relação com práticas de aula e processos formativos de companhias enseja um estudo bem mais amplo e detalhado. Parte desses esforços está sendo ensaiada no trabalho de coordenação de alunos bolsistas em Iniciação Artística (bolsa PINA/UFU) de levantamento, comparação e crítica de princípios formativos para o artista de animação; na elaboração do

BALARDIM	BELTRAME
Efeito retórico Decupagem de movimentos Dissociação de movimentos	Movimento é frase Partitura de gestos e ações Economia de meios
A técnica do ator	Subtexto
Neutralidade	Neutralidade
Eixos (interno e externo)	Eixo do boneco e sua manutenção
Controle atencional Desvio e foco de atenção Técnica indutiva	Olhar como indicador da ação Relação frontal Foco Triangulação
Reprodução das funções biológicas	Respiração do boneco
Contraste e intensidade Hipertactibilidade	

A comparação e a crítica desses levantamentos de princípios seria tão interessante e útil a uma discussão da formação do artista de animação quanto densa e demorada. O que empreendo neste momento é um breve apontamento e explicação de tópicos selecionados com vistas a perceber qualidades de atuação no trabalho do artista de animação sob a perspectiva da abrangência que norteia a construção das listas.

As listas se encontram dispostas de modo a aproximar conceitos e princípios que sejam de alguma maneira aparentados. Assim sendo, ainda que não corresponda à disposição original dos dois autores, o termo *neutralidade*, por exemplo, encontra-se disposto na mesma linha em ambas as tabelas, ainda que refiram-se, nas explicações de cada autor, a conceitos com algumas (poucas) diferenças⁵². Ainda, foram agrupados princípios que, segundo se entendeu, guardam maiores semelhanças entre si (mesmo que em diversos casos perceba-se a apresentação de princípios cujos conceitos são muito próximos, ou desdobramentos de um princípio em dois ou mais na verificação de uma lista para outra). Nesse estudo foram deixados em destaque quatro princípios, ou: dois grupos de princípios aparentados⁵³. O

currículo da disciplina que ministrou no Curso de Teatro da UFU, chamado Tópicos Especiais em Técnicas Artísticas – Teatro de Formas Animadas; e na estruturação da metodologia do grupo de estudos sobre expressividade com sombras corporais, conduzido em parceria com a companhia teatral Trupe de Truões de Uberlândia, MG. O que faço aqui é levantar alguns aspectos que considero mais relevantes à indagação que conduz este momento do trabalho.

⁵² A questão da neutralidade para o artista de animação é comentada em maior profundidade no capítulo seguinte desta tese, no subtítulo “O foco e outros fundamentos técnico-conceituais”.

⁵³ Compreendo que outros princípios que não foram destacados seriam úteis ao ponto de discussão apresentado, tais como *efeito retórico* ou *partitura de gestos e ações*. Mas atendo-me aos escolhidos pelo bem de uma clareza de comunicação, de fluência de leitura e por considerá-los suficientes para o ponto que aqui se apresenta.

primeiro grupo diz respeito à linha que dispõe, respectivamente, *a técnica do ator*, na listagem de Balardim, e *subtexto*, na de Beltrame. Os princípios expostos aderem, na simples menção dos termos que os nomeia a defesa da existência de profundas semelhanças técnicas entre a atuação e a operação de formas e bonecos, seja na atestação direta feita por Balardim do emprego de uma técnica de atuação⁵⁴, quanto no acionamento feito por Beltrame de um termo que nomeia um princípio capital para o estudo da atuação realista, sendo “uma criação interna do ator” (BELTRAME, 2009, p. 293). Curiosamente, as definições contextuais dos termos apresentados por Beltrame e Balardim acabam justamente por apontar questões específicas do trabalho com animação, como o entendimento expresso por Balardim de que a atuação com o objeto é o resultado de um esforço de projeção de expressividade que combina a ação direta do ator com a avaliação dos efeitos expressivos que a apresentação da forma animada produz sobre a percepção do público, que percebe a atuação por meio da maneira como o ator faz o boneco representar, ou melhor, atua junto com o boneco. Para Beltrame o trabalho com o subtexto está diretamente relacionado à potência discursiva do gestual do boneco, que é capaz de suplantar em constância e relevância o seu discurso verbal. É verdade que o mesmo pode ser dito acerca da expressividade do ator vivo, mas não se pode negar que a boneco ou forma animada se constitui numa caso especial, posto que a sua discursividade gestual não emana apenas da reprodução do gestual humano, mas das suas possibilidades específicas de deslocamento e articulação. Nesse sentido entendemos a existência de uma discursividade gestual que é específica e própria ao boneco teatral, fazendo do subtexto como apresentado por Beltrame em seu contexto particular uma característica que afirma a especificidade da linguagem da animação.

A dupla seguinte de princípios relacionados, *a respiração do boneco*, na lista de Beltrame, e *reprodução das funções biológicas* na relação de Balardim tratam de recursos e atenções que contribuem para causar impressão de autonomia ontológica do boneco em relação ao artista que o opera. A discussão de Balardim é ampliável a variados recursos de produção de impressão de vida independente ao boneco, ao passo que Beltrame encontra na respiração o elemento principal que irá nortear essa atenção. A discussão de Beltrame identifica de modo claro a reprodução do movimento da respiração como um recurso fundamental para a já mencionada transferência de expressividade que pauta a atuação com o boneco, pois que emoções podem ser atribuídas a uma determinada personagem por meio do ritmo e da intensidade com que esta parece respirar (BELTRAME, 2009, p. 294), mas se

⁵⁴ “Ao desejar que o público creia haver vida onde não há, o ator-manipulador passa a representar com o seu corpo a vida do objeto inanimado” (BALARDIM, 2004, p.84).

refere também à respiração como um recurso de integração entre a apresentação do boneco e a atuação do operador. Ainda que não se trate de um exercício de imaginação muito exigente aquele que parte da afirmação de que há diversos bonecos, objetos e formas que não imitam em suas apresentações a respiração humana por meio de uma constante, ritmada e sutil ampliação e recolhimento da provável caixa torácica, pode-se perfeitamente entender essa respiração como indicativo genérico para toda sutil aplicação de tensão e alteração de estado no objeto de modo a fazer supor nele a presença de uma vitalidade própria. O percurso de Balardim escolhe abordar a questão da *reprodução das funções biológicas* – das quais o ato de respirar figura entre as principais – a partir do entendimento de que a impressão de vida autônoma não se produz por meio de qualquer movimento, mas de um movimento qualificado, capaz de auxiliar a uma percepção característica da forma animada.

O movimento do objeto animado deve ser portador de uma intenção (desejo, ação), consciência (um olhar que segue um movimento) ou um mínimo de vida biológica (respiração). O movimento associado à vida é imperativo. (BALARDIM, 2004, p. 105)

Em que pese o questionamento feito por este estudo acerca do movimento e da sua devida conceitualização para o teatro de animação, salta aos olhos no trecho de Balardim a participação do artista de operação de formas como uma força autônoma, criativa e disponível ao jogo relacional com o boneco e com a cena.

Esse exercício de análise, por curto que possa parecer, se presta a esclarecer que o acionamento de propriedades de atuação por parte de artistas de animação não é acidental, circunstancial ou mesmo uma invenção das recentes derrubadas de barreiras entre modalidades espetaculares. Trata-se de um recurso presente e inalienável ao trabalho e à apreciação do jogo do artista de animação.

Por outro lado, o reconhecimento da existência de princípios e recurso que são específicos da linguagem – e das linguagens – de animação nos modos de percepção e nos percursos formativos desses artistas o identificam não como um ator, mas como um tipo determinado de ator, capaz de acionar competências de atuação em atendimento às demandas de uma cena composta e plural. Carriad Astles avalia essa demanda sob a perspectiva de que

o teatro de bonecos tem sido visto mais como uma aptidão extra no currículo do ator do que como um campo do bonequeiro especialista e o que é visto como teatro de bonecos na cena é cada vez menos definido. (ASTLES, 2008, p. 54)

A leitura mais precisa seria aquela que se faz a partir do entendimento de que o artista desse teatro de animação, que sobrepõe linguagens e busca acompanhar as tendências de pluralidade de meios das artes do seu tempo, não amplia seu cabedal de competências e

funções, nem adquire um parentesco mais aproximado com o ator teatral, como resultado de uma transformação no seu estatuto fundamental, mas sim tem essas características intemporais tornadas mais visíveis por obra das transformações verificadas na cena de animação.

Isto equivale dizer que, mesmo que não seja possível perceber um padrão de comportamento e formação do artista de apresentação do teatro de animação (manipulador, animador ou operador) não se pode negar a existência de qualidades e competências de atuação no exercício de sua função, não importa o quanto essa função possa estar ou não adequada a parâmetros de excelência em desempenho.

Se no início do século XX foi percebida no teatro ocidental a proliferação de métodos de treinamento e escolas de formação para atores, bem como de teorias sobre o ator que fizeram conviver entendimentos variados sobre a sua função e formação, descrevendo um percurso de ampliação na quantidade e variedade de propostas daquilo que se entende como sendo o ator teatral, parece um tanto deslocada a idéia de que o artista de animação seria uma outra espécie de artista, a partir do argumento de que este lidaria com alguns princípios de formação e treinamento diferenciados.

Reconhecer o artista de animação como ator é, sobretudo, atentar para a sua capacidade de produção de presença e sentido sobre a cena teatral e reconhecer o caráter de atuação em sua apresentação, ainda que esta ocorra em favor de conferir relevância cênica a outros elementos.

Talvez agora possamos nos reaproximar da questão que abriu este capítulo com clareza ampliada. Quanto à pergunta de Jacques Félix, sobre se *somos* ainda marionetistas, parece claro que essa resposta jamais deixará de ser afirmativa, ainda que necessite ser verificada à luz das transformações percebidas no próprio estatuto da marionete e, por conseguinte, da cena de animação. Parece que mesmo marionetistas, *somos* atores, por sempre havermos sido, e como tal, afirmamos essa função no sentido em que construímos uma apresentação feita em diálogo com o material. Não no sentido de comunicar por meio do material, mas comunicar juntamente com ele. As transformações sofridas no estatuto da forma animada, e da cena de animação, exigem do artista que o apresenta a busca por novas formas de relação com o objeto, não para que este possa assumir novas funções, mas como resposta a uma demanda encaminhada pelo próprio material e suas possibilidades expressivas.

3. ATOR E OBJETO: TOPOGRAFIA DE UM CAMPO DE BATALHA

Nosso teatro de bonecos pode ter cenário, figurino e iluminação.

Ou não.

Pode ter técnicos e direção.

Ou não.

Como o teatro de atores.

Ao contrário do teatro de atores, porém, pode não ter atores.

Ou não.

Grupo Sobrevento⁵⁵

Passemos a partir deste momento a analisar questões relativas às tensões e transformações percebidas nos tipos de relações que podem existir em cena entre o artista de animação e o boneco. A arte da animação, com suas inserções diversas nos contextos teatrais mais variados, sempre permitiu que se estabelecessem diferentes acordos relacionais entre operador e objeto. Tais acordos tem seus fundamentos e resultados cênicos apoiados nos modos como esses dois elementos são dados a perceber e dividem a atenção do público sobre a cena. Uma maneira bastante objetiva de organizar os diferentes modos de apresentação conjunta de ator e marionete pode se dar sob o pretexto de uma ilustração que conduza a uma discussão mais pormenorizada. Portanto comecemos imaginando que há dois grandes grupos de modos de apresentação em animação: um onde o manipulador se encontra oculto das vistas da platéia, e outro no qual o público pode, seja por impositivos técnicos ou escolhas artísticas, apreciar o trabalho do manipulador e incorporar essa percepção à totalidade do espetáculo. Tal divisão, isso precisa ficar claro, é arbitrária, circunstancial e não é acompanhada por outras chaves taxonômicas empregadas para o estudo do teatro de animação, tais como formas, materiais, modos de operação, movimentação e qualidades discursivas. Sua escolha é mais uma ferramenta argumentativa do que propriamente uma tentativa de classificação. Como ponto de entrada para o estudo das possibilidades relacionais entre manipulador e objeto, a escolha por esta divisão se dá na esperança de construir um raciocínio que a desmonte – a classificação – de dentro para fora, mostrando suas inconsistências e impossibilidades, mas montando um percurso reflexivo consistente no caminho.

Pode-se supor, portanto, que um manipulador atrás de um pano ou de qualquer outra estrutura de ocultação está trabalhando com a intenção de permitir ao boneco assumir a centralidade da cena, anulando aos sentidos da audiência a sua participação, e contribuindo assim para que se instaure mais facilmente uma impressão de vida autônoma para o boneco. Ainda que seja comum a compreensão de que a tendência da ocultação do manipulador por

⁵⁵ Programa **O teatro do Sobrevento**.

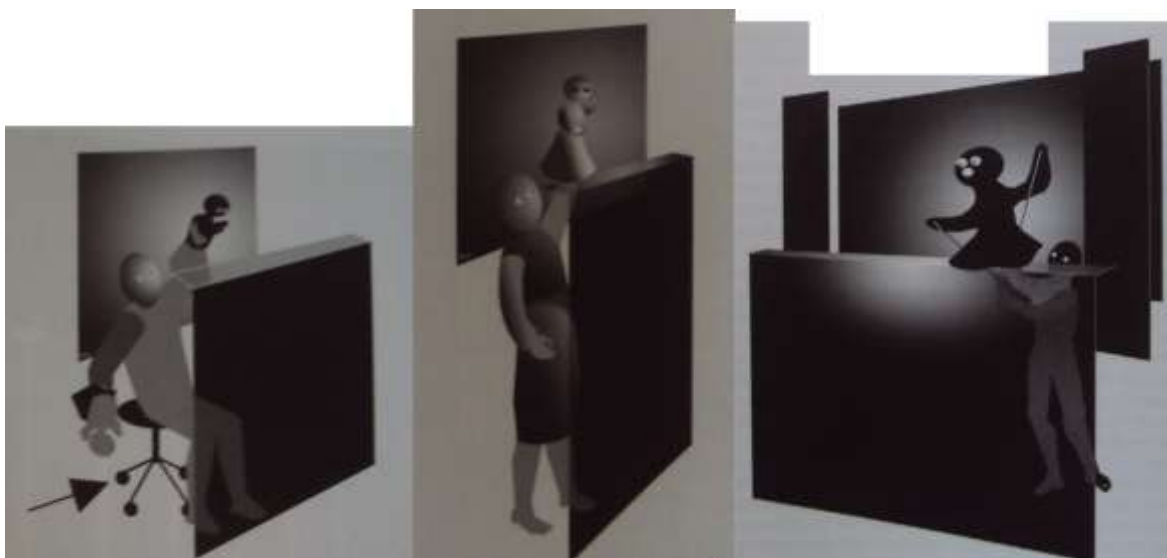


Figura 58a: Manipulação oculta inferior: com bonecos de luva e de vara.

Fonte: Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette. Montpellier: UNIMA/Entretemps, 2009.

Ilustrações: Marcel Violette

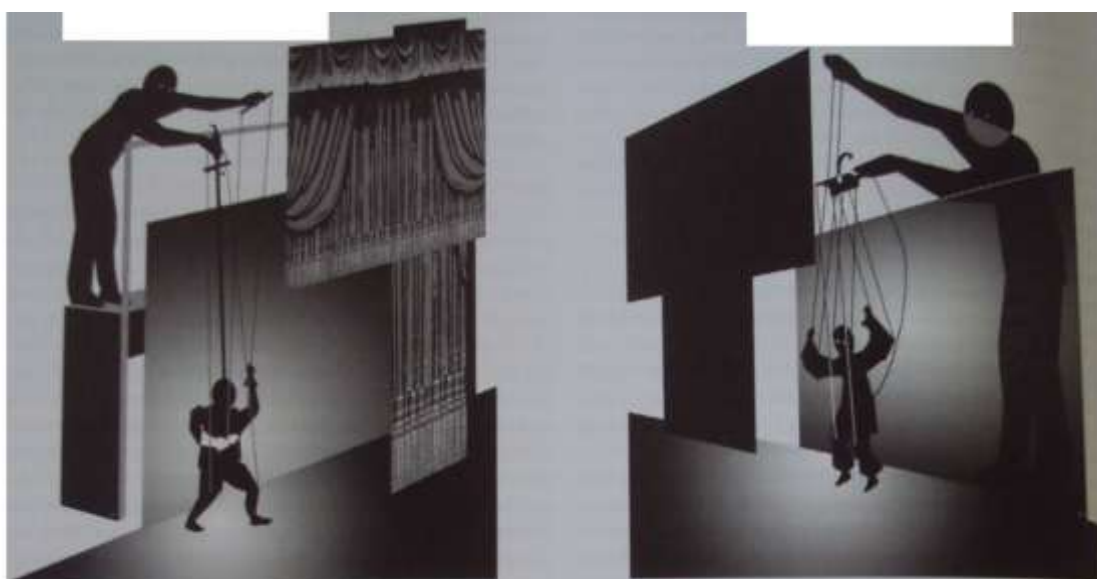


Figura 58b: Manipulação oculta superior: com boneco de tringle (bengala) + fio e com boneco de fio.

Fonte: Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette. Montpellier: UNIMA/Entretemps, 2009.

Ilustrações: Marcel Violette

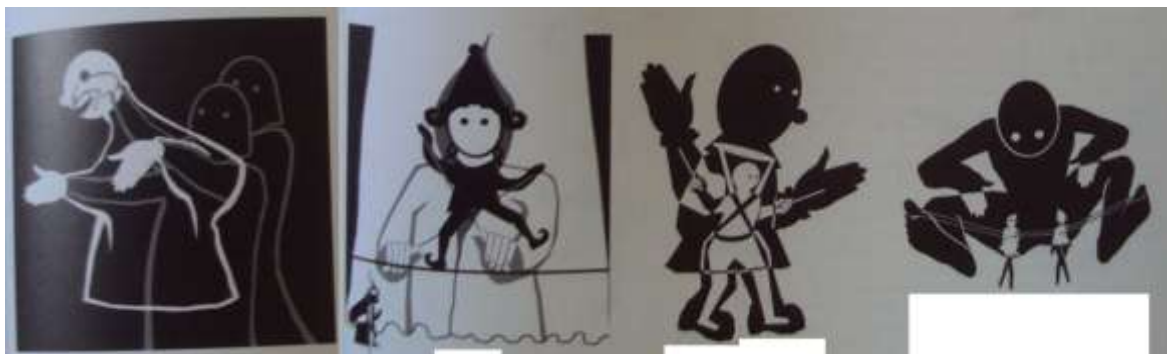


Figura 58c: Formas de manipulação: teatro negro, fantoche com cabeça, boneco habitável e manipulação com os pés africana.

Fonte: Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette. Montpellier: UNIMA/Entretemps, 2009.

Ilustrações: Marcel Violette



Figura 58d: Formas de manipulação: boneco sobre balcão e manipulação direta, boneco sobre balcão com varas, bonecos de ventríloquo de boca articulada com gatilho e sem gatilho.

Fonte: Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette. Montpellier: UNIMA/Entretemps, 2009.

Ilustrações: Marcel Violette

trás de empanadas, janelas e panos se identifica com as mais remotas tradições do teatro de bonecos, tal recurso nunca se configurou de fato num elemento unificador da performance com teatro de bonecos anterior às últimas décadas do século XIX⁵⁶ (Aliás, recordemo-nos que, de acordo com Steve Tillis, não há um traço técnico ou estilístico capaz de normalizar o que se compreende por teatro de bonecos). Se decidirmos ampliar nosso olhar para além de formas consagradas na Europa em períodos posteriores aos inícios do século XVII (e precisamos fazê-lo, pelo bem de um entendimento mais amplo) é possível mencionar, à guisa de uma rápida ilustração, os chamados marionetes de prancha (ou *à la planchette*) (Figuras 60a e 60b), que executavam alguns movimentos simples por meio de um fio preso à perna do manipulador, que precisava ter as mãos livres para tocar o instrumento que produziria a música que embalaria o quadro, ou que guiaria a dança dos bonecos, presos a uma pequena prancha de madeira, tendo o referido fio atravessado em seu corpo de modo a produzir sua movimentação. Tillis nos oferece uma descrição de teatros de sombras javaneses e tailandeses nos quais não apenas é permitido ao público posicionar-se na parte posterior da tela de projeção, como em alguns casos os próprios bonecos/silhuetas⁵⁷ são manipulados diante da tela de sombras, dando a ver, conseqüentemente, os seus operadores. Há ainda outro tipo de exemplo que nos é útil no sentido em que nos ajuda a compreender como certos processos de apresentação dos bonecos em cena são capazes de ampliar a própria noção de animação. Trata-se de entender que a interpretação vocal, seja esta por meio de atribuição direta de uma voz ao personagem representado pelo boneco, seja pela apresentação de uma narrativa para a qual os bonecos servem de ilustração ou comentário, se configura num modo de identificação do boneco como partícipe ativo da cena teatral. Assim sendo, é possível recorrer a, pelo menos, dois outros exemplos, que seriam o do *bunraku*, que dispõe o narrador num espaço específico do edifício teatral, de modo a que a apreciação de sua recitação da narrativa *jôruri*, acompanhada pelo *shamisen*, possa ser combinada à das ações dos bonecos. A famosa passagem de Don Quixote⁵⁸ (Figura 62) na qual o Cavaleiro da Triste Figura investe contra uma apresentação de bonecos descreve um *retábulo*, um tipo de apresentação na qual

⁵⁶ Se quisermos compreender a aproximação de alguns elementos chave das vanguardas artísticas européias desse período como um evento importante para o desencadeamento de transformações e intercâmbios que se percebem ainda hoje na linguagem da animação de formas.

⁵⁷ Tais elementos são em geral feitos e manuseados de modo a que o que se apresenta para o público não é, ao menos em uma primeira apreciação, o objeto, mas sua projeção em sombra sobre uma tela. Há discussões sobre se o objeto manuseado entre a fonte de luz e a tela poderia ser considerado um boneco, já que o que se apresenta é transformado pela influência da luz e da superfície de projeção. Nos casos descritos por Tillis a discussão se adensa, uma vez que o posicionamento do público por todos os lados da tela permite que se aprecie também a apresentação do objeto manipulado, e não apenas da sua sombra projetada.

⁵⁸ Segunda Parte, capítulos XXV e XXVI (SAAVEDRA, 2005, pp.330-59).

pequenas figuras com movimentos limitados (algo semelhantes às figuras bidimensionais do teatro de brinquedo)



Figura 59a: Marionete “à la planchette” italiana

Fonte: BOEHN, 1972. p. 57.
Gravura de J. Dumont, 1739



Figura 59b: Marionete “à la planchette”.

Fonte: BOEHN, 1972. p. 58.
Gravura francesa anônima, aprox.. 1800.



Figura 60: Teatro de bonecos, Alemanha, século XVIII

Fonte: BOEHN, 1972. p. 60.



Figura 61: Don Quixote destrói o teatro de bonecos

Fonte: BOEHN, 1972. p. 63.

Gravura de uma edição francesa do livro, século XVIII.

são apresentados dentro de uma caixa decorada com uma das faces abertas enquanto um narrador, posicionado diante do público, conta (ou canta) a história para a qual os quadros móveis feitos pelos bonecos servem de ilustração.

Deve estar claro que o recurso da ocultação do operador de bonecos não pode ser entendido como indicativo de práticas superadas, de arraigamento a valores retrógrados ou mesmo como algo que impeça o desenvolvimento e a apresentação de relações interessantes entre ator e boneco. De fato, a ocultação do ator – por diversos motivos – não impede a sua participação na cena.

Paulo Balardim tem algo a dizer a esse respeito:

Às vezes o perceptível não é visto, mas sentido de outra forma. Da mesma forma o ator-manipulador oculto, muitas vezes, passa a ser mais percebido do que o próprio objeto visível, mesmo encoberto pela escuridão, tapadeiras negras ou uma tela de sombras. O que ocorre é que não basta, para neantizar a própria presença, ocultar-se visualmente. (BALARDIM, 2004, p.89)

Balardim prossegue referindo-se à importância do trabalho de neutralização da expressividade do operador de bonecos como fundamento importante para a sua formação⁵⁹. Com isto define esse modo de aparecer mesmo estando oculto como sendo o resultado de uma imprecisão técnica. A passagem não permite ignorar, no entanto, que da mesma forma como um manipulador oculto pode ser percebido pela platéia por meio de imprecisões de postura e técnica manipulativa, este pode ser dado a ver por meio de escolhas poéticas. É um recurso usual em algumas companhias como, por exemplo, a Truks e a Morpheus Teatro⁶⁰ (Figuras 63 e 64), o estabelecimento de um diálogo entre o boneco e os seus manipuladores, muitas vezes o próprio ator ou atriz que vocaliza a personagem. No espetáculo para crianças *Pés descalços*, da Morpheus Teatro, os personagens principais são duas crianças que brincam numa caixa de areia, Florência e Rodolfo, representadas por bonecos. Esses bonecos interagem com os atores em momentos como o da entrada do menino Rodolfo, que vem carregado no colo por uma atriz, que dialoga com ele assumindo a personagem da sua mãe (o boneco é vocalizado por outro ator), mas há outra maneira de interação que aborda diretamente a manipulação dos

⁵⁹ Em um encontro entre as companhias PeQuod e Caixa do Elefante realizado entre os dias 7 e 13 de março de 2011 em Porto Alegre, como parte do projeto Itaú Cultural, Balardim declarou estar revendo tal consideração, preferindo no momento aproximar-se da questão da neutralidade a partir do conceito de foco como este é empregado para descrever propriedade técnicas do manipulador. Mais a esse respeito ainda será dito neste capítulo.

⁶⁰ Esta segunda foi criada a partir de um desdobramento da Truks, quando o ator João Araújo começou a trabalhar, em 2002, num um projeto solo que posteriormente tonou-se o espetáculo *O princípio do espanto*. Atualmente a companhia conta com outros integrantes que anteriormente foram da Truks, como é o caso de Verônica Gerchman.

bonecos, quando os bonecos se reportam aos operadores diretamente, solicitando objetos e fazendo comentários.

Os efeitos de metateatralidade possíveis com esse recurso são diversos, como ocorre na cena final de Filme Noir, da companhia PeQuod, em que o personagem Detetive percebe os manipuladores que o seguram e luta, em vão, para livrar-se das mãos que o contém e o movimentam. Outro espetáculo que apresenta um momento semelhante é *O princípio do espanto*, que constrói uma seqüência tocante da descoberta do operador por parte do boneco (Figura 65). Desta forma nos encaminhamos também para a percepção de posturas em cena e procedimentos de

atuação suplantam os aparatos técnico-cenográficos no que toca a sua participação na cena.

O trabalho do manipulador: a movimentação do boneco, a vocalização, o uso do espaço, dos ritmos e da representação das personagens e situações, faz com que este se insinue sobre a cena, fazendo do boneco um meio de percepção de sua presença. O manipulador se faz presente na ação do boneco, e essa presença é parte indissociável da apresentação.

Isto não quer dizer, entretanto, que o boneco é pouco mais que um canal de expressão para o ator que o apresenta. Não é correto entender que a interpretação do manipulador se dá de modo a usar o boneco como um apoio ou trampolim para a sua expressão. Felisberto Sabino da Costa declara que “no teatro de animação, a comunicação que se estabelece com a platéia é intermediada pelo objeto, ao passo que no teatro de ator não há tal elemento de intermediação” (COSTA, 2001, p.12), e José Parente escreveu que “o que diferencia o ator do ator-manipulador ou ator-bonequeiro é que enquanto o primeiro *encarna*, ele mesmo, o personagem, o segundo utiliza algum elemento material externo a ele (máscara, boneco ou objeto) para se expressar” (PARENTE, 2005, p.113). Aliás, a noção apresentada por Sabino da Costa, qualificando o boneco em apresentação como “objeto interposto” será mencionada em obras posteriores como, por exemplo, no cuidadosos trabalho feito por Marco Souza (2005) no qual discute as relações entre corpos de atores e bonecos no teatro de animação, pensando a partir do teatro Kuruma Ningyo, do Japão. Mesmo tendo em vista o amplo alcance do trabalho de Souza e a densidade das questões que apresenta, é preciso olhar com certa cautela a questão da aceitação à noção de boneco teatral como objeto interposto entre ator e público.

Não é possível compreender todas as trocas formais e semânticas passíveis de serem estabelecidas entre objeto e ator se a forma animada for tratada como um canal por meio da qual a apresentação do ator adquire certas qualidades. Esta seria, claramente, numa atitude de hierarquização das capacidades expressivas, e de estabelecimento de uma escala de valores



Figura 62: Cia Truks; *Vovô*.
Fonte: (<http://www.truks.com.br/>)



Figura 63: Morpheus Teatro; *Pés descalços*
Fonte: (<http://www.flickr.com/photos/zzzanotti/5607762523/>)

Foto: Mariana Zanotti de Oliveira.

Bonecos dirigindo-se aos atores que os operam



Figura 64: Morpheus teatro; *O princípio do espanto*. A descoberta do manipulador. (ator: João Araújo)
Fonte: <http://www.flickr.com/photos/eneas999/573230847/>
Foto: Eneas Lopes

estática no que se refere à apresentação em animação. O boneco (objeto, material, forma) possui uma série de qualidades formais, cinéticas e simbólicas que postulam para si uma importância incontestável sobre a composição da representação. Tillis se apóia em estudiosos como Otakar Zich, Petr Bogatyrev e Henryk Jurkowski para dinamizar essas qualidades no interior de três sistemas de signos (forma, movimento e fala). É preciso perceber que, sem recuperar o discurso ultrapassado de sacralização do boneco e de atribuição obrigatória de propriedades mágicas à sua apresentação, o valor de sua presença em cena se faz na conjunção dos seus dois fundamentos performativos. Ainda, não se pode em nenhum momento desse tipo de estudo, ceder à tentação da generalização e fechar os olhos à desconcertante variedade de modos de apresentação em teatro de animação, nas quais as relações entre objeto e ator podem conferir importâncias variáveis entre ambos, com dinâmicas e trocas que podem se realizar no interior de uma mesma apresentação.

Manipulador e boneco fazem parte de uma estrutura performativa combinada e instável, sobre a qual se funda a linguagem e a técnica do teatro de animação. Por ser instável, essa combinação de componentes significantes sobre a cena pode se dar de diversas maneiras, mesmo dentro de uma mesma apresentação ou espetáculo. As dinâmicas dessas relações são guiadas pela administração das tensões expressivas existentes entre esses dois componentes da performance de animação, ator e forma.

Creio que um bom exemplo do que se afirma pode ser verificado no trabalho do Grupo Contadores de Estórias, mais especificamente na linha de atuação que adotaram a partir do início dos anos 1980. Os Contadores de Estórias iniciaram seus trabalhos com espetáculos feitos para a rua nos quais eram dispostos sobre a cena diversos elementos de caracterização de personagens, como cabeças gigantes, figuras de danças dramáticas brasileiras, uso de materiais diversos e narrativa fortemente pontuada pela música. Classificado pelo grupo como “extravaganza em praça pública”⁶¹, o tipo de espetáculo que caracteriza a primeira década de existência dos Contadores de Estórias difere em muito da linha trabalho inaugurada com *Mansamente*, de 1980. A peça é composta por quadros independentes, embora tematicamente relacionados – flagrantes da vida interiorana do Brasil –, sem palavras e com um tipo de animação que foi descrita da seguinte maneira pelo então crítico de teatro do *Jornal do Brasil*, Yan Michalski:

A ousadia maior [do espetáculo] fica por conta da concepção dos bonecos e da técnica de sua manipulação. As figuras têm o tamanho aproximado das bonecas de crianças, conseqüentemente o cenário é construído de objetos

⁶¹ Programa do espetáculo *Museu Rodin Vivo*, apresentado no SESC Ipiranga, SP, entre 7 e 9 de julho de 1995.

que parecem brinquedos. A manipulação prescinde de quaisquer recursos de intermediação, como linhas, fios ou paus. Os dois manipuladores, também responsáveis pela criação dos bonecos, Raquel e Marcos Caetano Ribas, vestidos de malha e capuz negros, movimentam os pequeninos atores diretamente com as mãos, esculpindo praticamente as suas atitudes corporais e os seus deslocamentos no espaço. (MICHALSKI, 1980)

Diferentemente de outras companhias que lidam com manipulação direta e anterior de bonecos de corpo inteiro, como a companhia PeQuod, o grupo Sobrevento, a companhia Truks, a Catibrum, e também (em alguns espetáculos) o grupo Giramundo, não há, em parte considerável do trabalho dos Contadores de Estórias, o uso de um balcão ou aparato sobre o palco. Os bonecos são operados sobre o chão, com os manipuladores postados atrás dos mesmos. A ausência desse palco suplementar, no qual o balcão para manipulação direta se transforma, acaba por ampliar a visibilidade do ator-manipulador para o público. Ainda que cobertos com roupas e máscaras pretas, a manipulação sobre o chão praticada por Marcos e Raquel Ribas aproxima bastante os corpos de manipuladores e bonecos. Tal se dá pela ausência da cobertura parcial que um balcão ou palco elevado pode propiciar, além de exigir que o manipulador assuma posturas que podem interferir na apresentação e no deslocamento do boneco. Em uma entrevista concedida no ano de 2009, Marcos explica a forma e a eficácia do procedimento de concessão de ênfase ao boneco que emprega:

No nosso espetáculo a gente se veste de preto, mas o fundo é azul. Eu não tento me esconder porque, se eu tentar, vou aparecer o tempo todo, não tem jeito. Então prefiro que você se acostume com a minha presença e preste atenção na história. (2009)

Mas será possível ao espectador “acostumar-se”, em meio à apreciação da representação teatral, à presença do ator-manipulador que impulsiona o boneco e o supera em ímpeto e dimensões? Talvez seja impossível para quem assiste ignorar absolutamente a presença do ator-manipulador aparente, o que dificulta o entendimento de que tal presença não seja capaz de interferir negativamente na percepção da trama que o espetáculo apresenta. A esse respeito Marcos Ribas e Yan Michalski parecem concordar, pois a apreciação que o crítico fez de Mansamente produziu a seguinte percepção:

Aos poucos, a mão do manipulador em primeiro plano e do seu corpo por trás do boneco se vai diluindo na mente do espectador embora nunca se pretenda camuflá-la; e o boneco vai adquirindo uma estranha vida autônoma, como se

recebesse dos dedos que cada vez mais imperceptivelmente o movimentam uma injeção de humanidade. (1980)

O comentário de Michalski deixa claros alguns elementos que são fundamentais para o entendimento de como se percebe o ator operador de forma animada posto à vista do público no caso mencionado. O primeiro destes a ser comentado é a impossibilidade da criação de uma impressão de total desaparecimento por parte do manipulador e, portanto, a aceitação do espectador de sua presença, ainda que esta não se dê de modo a impedir o acompanhamento da trama representada pelas ações dos bonecos; outra questão é a de que tal qualidade de direcionamento da atenção não se dá de outra maneira que não por meio de uma construção gradual da aceitação do espaço ocupado pelo manipulador dentro da cena, na qual a percepção do espectador participa de uma suave negociação acerca da condução da sua atenção. Essa negociação se estabelece inapelavelmente entre o espectador, o manipulador e o boneco. A aceitação de tais produtos da cena nos permite pensar com clareza que essa negociação é guiada por uma maneira específica do ator-manipulador se comportar em cena, tanto no trato com o boneco quanto na consideração do público. Portanto, trata-se do emprego de uma determinada postura técnica que dá a ver uma maneira de o manipulador relacionar-se com o boneco em cena.

Jurkowski emprega o termo *opalização* para tratar da característica da apresentação do boneco por meio da qual o público o percebe simultaneamente como matéria inerte e como sugestão de vida, ou seja: “alternância entre o caráter e a materialidade da figura” (JURKOWSKI, 2001, p.35). O termo se refere à percepção simultânea de múltiplos feixes de luz incidindo sobre um mineral multifacetado, ou seja, a apresentação do boneco encaminha ao espectador,

simultaneamente, percepções distintas, e por vezes antagônicas, de autonomia e impressão de vida. Jurkowski elabora e aprofunda essa noção em diversos de seus textos, como o que se segue⁶²:

Há todavia algo mais – o efeito que decidi chamar “opalização”. Quando o movimento domina completamente um objeto sentimos que o personagem nasce e se apresenta em cena. Quando é a natureza do objeto o que a domina, continuamos a ver o objeto. O objeto permanece sendo o objeto e a personagem ao mesmo tempo. Às vezes, no entanto, essa unidade se rompe

⁶² Vamos encontrar na reflexão de George Didi-Huberman uma imagem semelhante: “A obra é um cristal, mas todo cristal se move sob o olhar que ele suscita. Ora, esse movimento não é outro senão o de uma cisão sempre reconduzida, a dança do cristal em que cada faceta, inelutavelmente *contrasta* com a outra” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 118).

por um curto espaço, para ser recuperada após um instante. Isto é a que me refiro como sendo “opalização”. (JURKOWSKI, 1990[1988], p.53)⁶³

Há o que se discutir acerca do modo como Jurkowski subordina impressão de vida e “domínio do movimento” na apresentação da forma animada. Ainda assim, não resta dúvida que reside exatamente nessa dupla percepção uma das mais fundamentais qualidades da apresentação em animação. E assim, podemos nos referir à participação do ator operador da forma como um indicativo duplo de inércia e vida para o objeto animado. A percepção da sua influência sobre o boneco, seja por meio da visão da sua atuação ou por meio de indícios mais sutis (intencionais ou acidentais) entendidos em meio aos aparatos de apoio e ocultação, apontam para a dependência do boneco por meio da simples revelação da estrutura que o opera, mas também resta sobre a cena como sendo a força vital – o *élan* – emprestada ao boneco, não apenas por meio da movimentação conferida pelas ações da operação, mas também pelo que é indicado e projetado ao boneco por meio da própria presença (vista ou subentendida) do ator operador, pela troca que se estabelece entre dois elementos distintos em cena com o intento de constituir um ou mais corpos teatrais.

Pode-se assim dizer que os modos de dar a ver em cena o boneco e o manipulador encontram-se apoiados por estruturas sutis de estabelecimento de relações e condução de expressividade de ambos, ainda que não estejam suportados por estruturas técnico-cenográficas de ocultação do ator operador. A companhia argentina Taller de Títeres Triângulo (do diretor Carlos Martinez), em um espetáculo chamado *Muchas Manos*⁶⁴, usava uma empanada para bonecos de luva como mecanismo de ocultação do elenco. A escolha por construir seus bonecos a partir de luvas (a peça de vestuário), que poderiam ser vestidas pelos dois atores, ou enchidas e operadas por meio de varas em diversas posições, dispunha variadas interpretações para a percepção do formato da mão humana, que ocorria de representar tanto o manipulador quanto os bonecos que compunham o espetáculo, e ainda em jogos de enganos, nas vezes em que o público era logrado a entender o boneco-luva como sendo um determinado personagem, que posteriormente se mostrava como sendo a mão do ator, e vice e versa. Ainda, ocultando os manipuladores (durante grande parte do espetáculo) por trás da empanada, o espetáculo usava a forma da mão humana como uma senha para

⁶³ Tillis vai empregar o termo “visão dupla”(1992, p.64), preferindo este ao de Jurkowski, por considerá-lo menos *barroco*. Mas, sobretudo, tendo em vista contrapor-se à proposição de Otakar Zich, na qual a percepção do boneco se dá em alternância entre objeto e vida, ao invés da percepção composta e simultânea, que as terminologias de Tillis e Jurkowski sugerem.

⁶⁴ O espetáculo foi assistido por mim no ano de 1994, no Festival Internacional de Teatro de Animação realizado no SESC Ipiranga, SP.



Figura 65: Contadores de Estórias; *Mansamente*

Fonte: (<http://www.ecparaty.org.br/>)

Foto: Luciana Serra



Figura 66: Contadores de Estórias; *Maturando*

Fonte:

(<http://www.ecparaty.org.br/>)

Foto: JB



Figura 67: Contadores de Estórias; *Em concerto*

Fonte: (<http://www.ecparaty.org.br/>)

Foto: Luciana Serra

indicar a presença em cena dos manipuladores, e ainda considerar a sua interferência na trama da peça.

Dispositivos técnico-cenográficos de ocultação da figura do ator que opera o boneco há inúmeros, que podem variar de acordo com a forma, o tamanho e o modo de apresentação dos bonecos, mas que também podem estar relacionado a questões de uso do espaço disponível ou consagrado à representação, e também a diferentes modos de apresentação da trama e de disposição da dramaturgia. Ainda podemos perceber que recursos de ocultação podem ser de natureza técnico-cenográfica, como é o caso de empanadas, palcos, painéis, fossos, fundos falsos, vestuário e recursos de iluminação, mas também podem ser de natureza procedimental-performativa do trabalho do operador, que compreende o trabalho de suavização de reações faciais e corporais, contenção gestual, direcionamento da atenção do manipulador na direção do boneco, e outras posturas relacionadas. Cabe dizer, como complemento obrigatório ao comentário feito à citação de Paulo Balardim, e ao entendimento dos casos dos Contadores de Estórias e do Taller de Títeres Triângulo, que nenhum dispositivo técnico-cenográfico será bem sucedido em suavizar a participação do ator-manipulador sobre a cena se não for acompanhado adequadamente por um dispositivo procedimental-performativo. Não se pode relutar em acreditar que as estruturas técnico-cenográficas de ocultação do manipulador servem como reforços para os códigos relacionais de troca de ênfase cênica, não seus fatores de determinação. Talvez seja mesmo possível acreditar que o emprego de panos e empanadas seja mais motivado por escolhas de natureza técnico-logísticas do que por decisões estéticas e narrativas da cena. Os efeitos que essas escolhas produzem sobre o modo de percepção da cena, no entanto, seguem um caminho bastante diverso.

A procura pela base técnico-conceitual de definição ou regência do dispositivo procedimental mencionado conduziu a um fundamento técnico apresentado, com ligeiras distinções, tanto por Balardim quanto Beltrame, identificado sob o termo *neutralidade*. Trata-se de um fundamento técnico por meio do qual o ator se permite conferir expressividade ao boneco ou forma animada, partindo obrigatoriamente de uma atitude de atenuação dos efeitos da própria presença



Figura 68: Cia Truks; *Isto não é um cachimbo.*

Fonte: (<http://www.truks.com.br/>)

Ator oculto pela própria estrutura da forma animada que incorpora os seus braços.



Figura 69: Taller de Títeres Triángulo; *Muchas manos*
Fonte: (<http://www.triangulo-titeres.com.ar/>)



Figura 70: Cia Truks; *Big Bang.*
Fonte: (<http://www.truks.com.br/>)

Boneco feito com saco plástico. O material é feito boneco pelo modo de operação e pela relação estabelecida na cena com os atores operadores.

sobre a cena. Beltrame o trata como sendo a “predisposição do ator-animador para estar a serviço da forma animada, tornar-se ‘invisível’ em cena, atenuar sua presença para valorizar a do boneco” (BELTRAME, 2009, p. 294) e Balardim irá buscar referências nos estudos da psicologia para tratar a neutralização como um processo de despersonalização do intérprete por meio da supressão de um comportamento que revele impulsos personalizantes (2004, pp.88-9). De qualquer forma, parte-se do entendimento de que “eliminar caretas, suspiros, olhares e economizar gestos” seriam fundamentais ao ator operador de formas animadas para que a afirmação de sua presença não finde por obliterar a do boneco.

O princípio que rege a exortação da neutralidade como atributo fundamental a uma apresentação bem sucedida em teatro de animação é clara: a presença do intérprete vivo seria mais atraente do que a do boneco que luta para transmitir impressões de autonomia em meio a uma forma que transparece a sua inércia primordial, a uma movimentação que oscila entre a imobilidade e o maquinal, e uma voz que, ainda que a ele atribuída, não é emitida pelo boneco. Lehman, ainda que não esteja tratando das diferenças perceptivas entre a figura do ator e a do boneco, define de modo oportuno a potência de significação do corpo vivo em cena:

O corpo vivo é uma complexa rede de pulsões, intensidades, pontos de energia e fluxos, na qual processos sensorio-motores coexistem com lembranças corporais acumuladas, codificações e choques (LEHMAN, 2007, p.332)

Balardim está justamente tratando das “lembranças corporais” mencionadas por Lehman ao mencionar que os gestos humanos são resultados de angústias e processos internos produtores de experiências afetivas. Essa leitura encaminha o entendimento do gestual do ator vivo como resultado, ao menos parcial, de um histórico afetivo particular que adquire operatividade cênica em negociação direta com os termos de constituição da narrativa espetacular (dramaturgia, composição de personagem, contracenação, encenação). Isto equivale dizer que o corpo do ator, e seu comportamento, dispõem diante do espectador características de discursividade que antecedem e aderem ao próprio discurso espetacular. A combinação dessas duas instâncias discursivas – o contexto da apresentação teatral e a(s) narrativa(s) pessoal(is) que transparecem por meio de características comportamentais dos atores – adensa e amplia em possibilidades a leitura do espetáculo, tecendo personagens e situações que se comunicam por meio de esquemas comportamentais compostos, também, por reações furtivas, microexpressões e gestos involuntários, cuja sutil expressividade pode tanto corroborar quanto por em dúvida ou até mesmo negar uma construção dentro da narrativa espetacular.

Não cabe a discussão da intencionalidade do gesto neste caso, posto que tratamos, ao mesmo tempo, de expressões de subjetividade que podem apresentar um grau de sutileza tal que escapa – ou adere – a um processo consciente de construção cênica e, sobretudo, daquilo que, não importa se intencional ou acidental, atinge a percepção da plateia de modo a permitir uma leitura do espetáculo em perspectivas variadas, mas vale mencionar que é possível que a inserção inconsciente ou pouco refletida da expressividade do ator sobre a cena pode produzir divergências de leitura pouco desejáveis.

No boneco, o gestual é resultado do impulso que o ator lhe confere. Sua natureza particular, é óbvio dizer, não permite o envio de elementos de pré discursividade por meio do gestual, pois que tais elementos no boneco advêm exclusivamente de características de forma, podendo ser relacionados com estrutura e traços fisionômicos, os materiais de que é feito⁶⁵ e também a potência de movimento contida em seu formato⁶⁶ (suas possibilidades de movimentação e pontos de articulação). Essas características, apesar de possuírem vasta potência de significação, não portam os elementos de memória pessoal e de autonomia subjetiva, transmitidos por meio do gesto de modo a serem combinadas aos elementos da narrativa espetacular. Um exemplo eloquente para a relação entre forma e potência de movimento está no espetáculo da Cia. Catibrum *Homem Voa?* montada a partir do livro de história em quadrinhos *Santô e os pais da aviação*, de João Spacca. Os bonecos da história, que trata da vida e das realizações e Alberto Santos Dumont, foram feitos de modo a reproduzir as ilustrações do autor desenhista, replicando a escolha de que alguns personagens tem seus corpos combinados a máquinas e mecanismos (canhão, mola, locomotiva, balão), de acordo com os seus significados dentro da história contada (Figuras 72, 74a e 74b).

Assim sendo, aquilo que o boneco porventura apresentar de gestualidade suplementar ou involuntária não ocorrerá como transbordamento de uma subjetividade própria, mas como revelação da subjetividade do ator, e muitas vezes como resultado de imprecisões manipulativas. Cabe aqui ressaltar que este estudo não se propõe a identificar ou advogar a favou ou contra o apuro no desenvolvimento das técnicas manipulativas, tampouco exortar o emprego deste ou daquele procedimento como mais ou menos desejáveis para o comportamento e a formação do artista de teatro de animação. Reconhece, isso sim, que tudo

⁶⁵ Há uma clara diferença entre o emprego e a comunicação de um material. Bom exemplo disso está na peça “A chegada de Lampião no Inferno”, da PeQuod – Teatro de Animação, em que bonecos foram feitos em látex, mas moldados e pintados de modo a darem a impressão de serem bonecos de barro, feitos no estilo do Mestre Vitalino (Figura 73).

⁶⁶ Aqui trata-se de forma ao falar de potência de movimento. Um boneco é capaz de transmitir ao público certa expectativa sobre o seu movimento apenas pela exposição de sua forma. Isto ocorre de modo bastante claro com o boneco de luva, mas pode ocorrer com praticamente todas as modalidades de bonecos ou formas animadas. A subversão dessa expectativa trata exatamente de sua construção em um primeiro momento.



Figura 71: Cia. Catibrum; *Homem voa?* Neutralidade e expressividade.
Fonte: (<http://www.catibrum.com.br/>)

O ator à esquerda (Amaury Borges) reage ao personagem com a expressão facial, ao passo que o ator ao centro (Lelo Silva) esforça-se para manter-se “neutro”. Não é raro uma postura de neutralidade forçada produzir mais divergências de leitura da cena do que o envolvimento expressivo.



Figura 72: PeQuod – Teatro de Animação; A chegada de Lampião no inferno.
Foto: Simone Rodrigues

Bonecos em tecido e látex imitando a modelagem em barro de Mestre Vitalino.



Figura 73b: Cia. Catibrum; *Homem voa?* Forma e potência de movimento.
Fonte: (<http://www.catibrum.com.br/>)



Figura 73b: Cia. Catibrum; *Homem voa?* Forma e potência de movimento.
Fonte: (<http://www.catibrum.com.br/>)

o que se mostra sobre a cena, não importa a sua motivação ou origem, é um componente inalienável da mesma e, a partir desse reconhecimento, busca entender quais qualidades e relações se estabelecem. Foi escolhido conduzir este raciocínio a partir da consideração de algo entendido como um princípio técnico-pedagógico (a *neutralidade*), com vistas investigar sua validade e seus limites, e na tentativa de assim justificar seu emprego ou apontar alternativas técnico-conceituais viáveis.

A *neutralidade* é tratada, tanto por Beltrame como por Balardim como um comportamento a ser cultivado pelo ator operador de formas animadas que possibilite ao boneco ou objeto exercer a sua potencialidade expressiva sem que esta seja empanada pela expressividade e poder de atração que são intrínsecos à apresentação do corpo vivo do ator. Mais que isso, a neutralidade seria o estado original a partir do qual o ator permitiria que a atuação realizada junto com o boneco se fizesse de modo a encaminhar características de atuação resultantes de um diálogo eficiente entre a potência de ação e expressão do ator e os elementos de significação contidos na forma do boneco e naquilo que ele representa em cena.

Balardim complementa a sua visão acerca da neutralidade de uma forma que nos servirá de partida para o aprofundamento de algumas questões:

A neutralidade talvez seja a palavra-chave para uma boa manipulação, pois ela é a base de todo um mecanismo psicológico acionado pelo ator-manipulador que irá sobrecair sobre o público. A verdadeira neutralidade implica “estar neutro”, e estar neutro é uma espécie de *não-ser*. Estar neutro é esvaziar-se de qualquer coisa que possa *ser* ao mesmo tempo em que o objeto *é*. Pois, o objeto *sendo*, é ele que assumirá toda a importância no momento em que é o foco da atenção. Estar neutro neste momento é concordar que nada mais importa além daquele objeto naquele momento. Neutralizar-se significa anular-se, eliminar qualquer resquício da própria personalidade e do próprio corpo, para deixar que o objeto-personagem imponha sua vontade sobre o corpo vencido do ator-manipulador (BALARDIM, 2004, p. 89)

Parece ser neste ponto que a *neutralidade*, tanto como chave analítica quanto como ferramenta técnica, deixa de servir a uma clara compreensão e prática das possibilidades expressivas no teatro de animação. A anulação da expressividade do ator operador sobre a cena de animação é vã como tentativa, pouco fértil como opção poética e quase ausente (mesmo sob a forma de tentativa) da cena contemporânea.

Este estudo apresenta, juntamente com a investigação das possibilidades poéticas do animador aparente, um questionamento um tanto agudo dos procedimentos de ocultação do ator-manipulador; trata-se de um questionamento que supera a indagação se a neutralização da expressividade do ator que manipula o boneco pode ser entendida, da forma como é apresentada, como um recurso técnico de fato fundamental para uma percepção adequada da

apresentação da forma animada e da cena teatral que a compreende. O que indago aqui é se é possível de fato lidar com a noção de neutralização ou ocultação do ator, tanto no que esta se refere a um componente da teoria do teatro de animação quanto no sentido de uma proposição técnico-pedagógica⁶⁷.

Ainda assim, nos dois autores mencionados, se percebe que a adesão à noção de *neutralidade* não é incondicional, sequer desprovida de suporte em experiência e reflexão. Valmor Beltrame reconhece o campo delicado sobre o qual o termo repousa:

Este princípio [da neutralidade] tem gerado muitas controvérsias, porque é difícil conceber a idéia de presença neutra na cena, uma vez que tudo o que está no palco adquire significado. A “neutralidade” é aqui concebida como predisposição do ator-animador para estar a serviço da forma animada, tornar-se “invisível” em cena, atenuar sua presença para valorizar a do boneco. (BELTRAME, 2008, p.36)

Poderíamos, para efeito desta reflexão, ampliar a declaração de Beltrame e dizer que tudo o que está no palco, bem como tudo aquilo cuja atuação provoca uma reverberação expressiva que alcança o que se pode perceber sobre o palco adquire significado. A afirmação proposta tem em vista trazer à tona a percepção de que a ação de um animador oculto das vistas do público por um aparato técnico-cenográfico, ao manipular uma forma animada projeta sua presença sobre a performance do boneco, que traz em sua dinâmica elementos combinados do boneco e do ator-manipulador. Ainda, a afirmação abre-se de forma provocativa no sentido de sugerir que a produção de estímulos sensíveis sobre o palco (efeitos de luz, de som, de contra regagem) não podem se furtar a evidenciar a ação de um indivíduo posicionado fora do campo de percepção imediato do espectador, e que pode ser entendido como um trabalho de animação, uma vez que a sua função produza efeitos sobre a cena que se mostrem como tendo certo tipo de participação na narrativa espetacular, numa interação direta entre a intencionalidade do operador e as possibilidades expressivas específicas dos materiais e recursos empregados. Logo, a busca do estado neutral entendida a partir de uma pretensão de “não-ser” em cena esbarra, a princípio, no próprio boneco, cuja apresentação combina elementos da forma e do ator.

⁶⁷ Há um comentário que merece ser feito, ainda que não valha como ressalva ao que se afirma. A acorrida de artistas com formação prévia em teatro a companhias de teatro de animação, bem como o recente crescimento de disciplinas e profissionais de animação em cursos de formação de atores vem apresentando aos processos de formação e treinamento especial atenção ao processo de transferência de expressividade, e suavização da impressão causada em cena pelo ator operador. A estratégia formativa de ressaltar a necessidade de uma postura mais “neutra” a artistas e artistas em formação acostumados a diferentes gerenciamentos do seu potencial expressivo é o que tem sido identificado no processo de pesquisa que resultou neste trabalho como sendo *neutralidade como provocador pedagógico*.

É claro que o resultado obtido, ainda que revele o operador tanto em presença quanto em participação, pode conduzir a criação de outras presenças teatrais. Steve Tillis aborda, ao longo de sua proposta de reformulação conceitual para o boneco dramático (TILLIS, 1992), diversas questões relativas ao jogo relacional entre o animador e o boneco. Uma dessas passagens é aquela em que Tillis trata da liberdade de expressão que o boneco propicia ao artista quando se trata de trabalhar com a sátira e a crítica dos costumes e da política. A apresentação da questão revela um aspecto no mínimo curioso da construção relacional que se dá entre manipulador e boneco:

O teatro de bonecos também oferece ao artista a licença do boneco para agir e falar com uma liberdade impressionante. O boneco, não sendo uma pessoa viva, não pode assumir a responsabilidade por suas ações; mas tais ações e palavras não pertencem diretamente ao artista de teatro de bonecos, e assim, ele nem ela parecem possuir responsabilidade sobre o boneco. (TILLIS, 1992, p.33)

Tillis ainda nos apresenta ainda um exemplo em tom fabulesco recolhido por Petr Bogatyrev, de um marionetista que, intimado por ter feito ataques políticos entendidos como subversivos em sua apresentação, vai a juízo com o herói *Kasperek* em sua mão para argumentar que a culpa não é dele, mas do boneco. São comuns também relatos de espectadores que, sendo alvos de pilhéria por parte dos bonecos em brincadeiras de mamulengo, direcionam sua fúria na direção do boneco-personagem, e não do mestre mamulengueiro.

Se dermos crédito ao relato de Bogatyrev, e ainda assim relevarmos o fato de que é possível que o marionetista da passagem estivesse argumentando apenas com ironia, torna-se plausível a consideração de que em cena boneco e manipulador se constituem numa estrutura combinada que não exclui nem isola nenhum dos dois, mas que encaminha a percepção de uma presença que, ainda que reconheça sua participação, difere da do operador. O exemplo extraído do mamulengo reforça o entendimento de que o boneco por si só não é capaz de tornar-se alvo do ressentimento da vítima de zombaria, inanimado que é; mas tampouco o mamulengueiro pode ser solitariamente imputado das provocações ditas do alto da empanada. Izabela Brochado relata casos de provocações feitas em meio a função do mamulengo, nas quais a ira do espectador troçado projeta-se inteiramente sobre o boneco, e não sobre o brincante, por meio de xingamentos, respostas e tentativas de agressão. Também relata sobre casos de excitação sexual do público masculino diante da dança das *Quitérias* (BROCHADO, 2007).



Figura 74: Punch and Judy; ilustração.
 Fonte: (<http://babylonbaroque.wordpress.com/category/punch-judy/>)



Figura 75: Kasperle; boneco de luva
 Fonte: BOEHN, 1972, p.145.

Punch, Kasperle, Kasperek, Petrushka, Guignol. Heróis populares sob a forma de bonecos com licença para acusar autoridades e usar de violência com seus indefectíveis bastões.



Figura 76: Mamulengo Riso do Povo, Mestre Zé de Vina. Passagem de dança.
 Fonte: (<http://altacultura.wordpress.com/2010/07/07/mamulengo-riso-do-povo/>)

Aquilo que Tillis identifica como sendo a licença concedida pelo boneco ao manipulador para dizer verdades delicadas, criticar os costumes ou agir com excesso de violência e licenciosidade, não parece também apresentar a forma animada como sendo um simples veículo ou suporte para a expressão do ator-manipulador. O boneco não pode ser entendido apenas como um canal de expressão do ator, ainda que o artista que o opera creia nisso. Sem argumentarmos acerca de qualidades de forma, de movimentação, fala e inserção na ação teatral que são exclusivos de cada tipo de forma animada, é possível entender a licença como um fator de transformação da capacidade de expressão e articulação temática do artista de animação. Quem fala, nesse caso – e para afirmar isto não preciso citar a potência do boneco como ativador de processos inconscientes, o que seria, certamente, tanto válido como rico para discussão – não é o operador apoiado no boneco, e sim a combinação de permissões, impulsos improvisacionais e acolhimentos estabelecidos entre o boneco e o artista vivo.

Em minha dissertação de mestrado, parti da tentativa de definir o que cumpriria a função de ator no teatro de animação para chegar ao entendimento da existência de um ente performativo dinâmico resultante da combinação da forma-boneco com o ator-manipulador. Um dos meus pontos de partida foi o entendimento de que a tentativa de se criar uma correlação direta de funções, identificando o manipulador com o intérprete e o boneco com a personagem, se mostra uma maneira um tanto apressada, e portanto imprecisa de exercitar a percepção de manifestações performativas do teatro de animação num contexto mais amplo da arte teatral⁶⁸. Levando-se em consideração a argumentação conduzida até agora neste capítulo, creio que não seja um problema lidar com a afirmação de que, desde suas origens, o teatro apresentado com bonecos e formas animadas dispõe uma personagem criticamente desdobrada, em trânsito constante entre a identificação com a ficção na qual se insere e seu rompimento por meio da burla, do comentário e da própria condição de objeto do boneco. Isto pode ser percebido, por exemplo, em situações nas quais o animador lança mão de um recurso cômico próprio da forma ou do movimento específico do boneco, muitas vezes rompendo com o próprio fluxo da trama apresentada. Devido a sua estrutura de criação livre, muitos exemplos desse tipo podem ser verificados em brincadeiras de mamulengo, como o caso do personagem Janeiro⁶⁹ (Figura

⁶⁸ Pode-se indagar se o exercício de relacionar manifestações do teatro de animação com a de outras formas de apresentação teatral seria algo de fato necessário, mas este trabalho pretende demonstrar que o uso desta ferramenta para o entendimento de alguns processos técnicos e criativos do teatro de animação não é de todo desprezível.

⁶⁹ Outro nome para esse boneco, muito usado pelo Mestre Zé de Vina, é *Janeiro-vai-janeiro-vem*.

78), um negro que se abisma com tudo o que vê, e demonstra essa disposição erguendo o pescoço, especialmente construído para ser estendido até além do limite máximo de altura da empanada. De acordo com a receptividade que obtém do público, o improvisado do mestre mamulengueiro pode inventar justificativas para repetir tantas vezes quanto julgar eficiente o recurso de erguer o pescoço de Janeiro. Outro exemplo pode ser percebido em um dos textos recolhidos por Hermilo Borba Filho em sua pesquisa sobre o Mamulengo (1987). Na peça *As aventuras de uma viúva alucinada*, recolhida do mestre Ginu, num determinado momento a personagem Viúva retruca que não aceita o convite feito a ela pelo Professor Tiridá, devido a sua condição de viúva. A fala recolhida sugere um efeito de manipulação que a acompanha:

Não quero não, cumpadre. De jeito nenhum. Olhe o dedinho dizendo que não! Tá vendo? Não quero não. (Idem, p.108)



Figura 77: *Janeiro-Vai-Janeiro-Vem*. Mestre Zé Lopes
Foto: Mario Piragibe

O trecho em que a Viúva chama a atenção para o “dedinho” muito provavelmente foi dito acompanhado por um movimento característico e cômico do braço do boneco. Chance há também

de que esse movimento seja específico e próprio do boneco em questão. A repetição da negativa é de fato desnecessária para o entendimento da passagem (a fala em questão é complementar a uma fala anterior na qual a personagem já explicita sua disposição), e essa ênfase pode ser entendida como a repetição do efeito cênico específico, provavelmente um modo inusitado e cômico de mover o braço do boneco em sinal de negativa.

Esse tipo de comportamento pode ser entendido como resultado de um movimento de separação entre manipulador e boneco, pois que o mestre mamulengueiro faz uso do boneco em uma dimensão eminentemente material, produzindo assim um comentário jocoso sobre a condição de inanimado do boneco de modo a apresentar uma piada de metalinguagem. Se nos reportarmos às noções de *opalização* defendida por Jurkowski, e de *visão-dupla* apresentada por Tillis, temos aqui uma passagem atraente e estimulante, provocada justamente pela simultaneidade de percepção do boneco em cena como objeto e como imaginação de vida autônoma.

Podemos localizar nesse comportamento alguma semelhança com o recurso dos comediantes populares que a professora Neyde Veneziano chama de *desdobramento* (2004). Esse recurso é um modo de transitar entre a interpretação da personagem e a assunção da personalidade do ator diante do público, como parte de um “pacto” de reconhecimento e comunicação direta, por meio do qual as ilusões da ficção teatral são estranhadas, ou deslocadas, para permitir um encontro direto entre o público e seu ator preferido, bem como para inserir um comentário xistoso ou explicação à ação em curso. O procedimento é relativamente simples e bastante conhecido: o ator suspende momentaneamente o curso da ação para fazer um comentário, como que deixando de lado a personagem e agindo como ele mesmo.

Como arte com origens e formas notadamente populares, o teatro de bonecos apresenta, em diversas das suas manifestações, o emprego desses apartes, comentários, xistes metalinguísticos, suspensões de ação e intervenções improvisadas. Esses momentos são exemplos claros de aproveitamento do efeito de opalização ou visão-dupla, ainda que uma noção não seja redutível à outra. No caso do teatro de animação pode-se imaginar uma modalidade de desdobramento que leva em consideração a composição ator e objeto, ampliando o entendimento dos limites corporais do binômio personagem-intérprete, e propiciando dessa forma certa variedade de combinações.

Quando o mestre de mamulengos deseja endereçar-se diretamente à plateia como ele mesmo, e não por meio de um de seus personagens (para indicar uma pausa, o fim da função ou para dar um aviso que não se relacione diretamente com a brincadeira), este raramente se desloca de trás da empanada para dar-se a ver, mas passa a falar com uma voz despida das características estilizadas de seus personagens e, muitas vezes, ainda exhibe o boneco no vão da janela, que se move caracteristicamente acompanhando o ritmo da fala do artista.

Diferentemente do efeito de *opalização*, o desdobramento supõe uma disposição alternada entre personagem e intérprete⁷⁰, numa alternância cadenciada de centralidades. Ora a personagem do drama está mais à vista, ora a personagem elaborada a partir da suposta personalidade do intérprete se mostra mais claramente. Ainda que essa dinâmica alternada deixe resíduos das duas fontes discursivas uma na outra, não se trata aqui de criar uma percepção simultânea, mas de se lidar com trocas ritmadas, com finalidades cômicas.

Para a animação o desdobramento é intencional e posterior à opalização, posto que esse efeito é considerado intrínseco à própria natureza da apresentação da forma animada, e se realiza em âmbito corporal, dando a perceber os espaços ocupados por forma e operador.

Quando, em *Cuentos Pequenõs*, Hugo Suarez retira o próprio braço de dentro da camisa usada para compor a forma do palhaço violonista feito a partir do seu próprio joelho, juntamente com a clareza de comunicação que dá a entender a transferência do controle do braço da personagem para o operador, produz-se um efeito cômico que decorre justamente da frágil determinação acerca desse controle. Esse mesmo braço usará o violão tocado pela personagem para golpeá-lo e fazer o ator aproveitar-se da fêria conquistada pelo boneco feito a partir do joelho do ator e de um nariz de palhaço. Sempre perceberemos a personagem feita pelo joelho de Hugo em uma disposição simultânea de objeto e vida, mas também por meio de uma dinâmica de trocas por meio da qual seu corpo se rearranjará em combinações constantes, ora expandindo o corpo do animador, ora da personagem, e sempre identificando áreas de controle comum ou indeterminado.

Por isso, a busca por se definir uma hierarquia estável entre manipulador e boneco em termos de relevância para a cena e expressividade seria, se não uma impossibilidade, um grande problema. O presente estudo, que tem como ponto de atenção os entendimentos e usos da presença e da subjetividade do ator-manipulador em práticas contemporâneas de teatro de animação no Brasil, parte da aceitação dessa estrutura como algo que se dá como uma

⁷⁰ Não se pode ignorar aqui que a maneira como essa dualidade se expressa suscita algum questionamento, pois que não se pode considerar sem ressalvas que um ator em cena possa de fato apresentar-se despido de qualquer forma de composição teatral, mesmo que se apresente como sendo “ele mesmo”.

combinação tensa para localizar aspectos e efeitos construídos na radicalidade das possibilidades de estabelecimento desse ente relacional. Para que isso ocorra faz-se necessária buscar aplicar um olhar renovado sobre aspectos de fundamentais da linguagem da animação, como o que ora se apresenta da possibilidade de exclusão da influência do animador sobre a apresentação do boneco.

Uma argumentação que busco construir é a de que o próprio ato de manipular, entendido como uma ação do ator, que implica ou não na movimentação do boneco, que serve para conferir ao objeto participação relevante em um contexto de espetáculo teatral por meio da produção de uma presença qualificada, elaborar, ou põe em questão, o jogo da animação como sendo algo que se estabelece em diálogo com a presença do operador. Afinal, o aparato que retirar a capacidade de o público perceber o manipulador com perfeição técnica, criando a ilusão completa de que o boneco se move e entra na cena totalmente por sua conta, será também um dispositivo teatral – técnico ou dramaturgicamente – que não conseguirá escapar ao tema da ausência do manipulador. Desta forma teremos uma qualidade de presença construída diante de uma impressão de ausência. O boneco, em suas características de forma, de movimento, de apresentação, de fala e de inserção no espetáculo teatral trata inapelavelmente de sua condição de objeto e, por conseguinte, da existência de um operador.

Assim podemos concluir que a opção por usar um aparato de ocultação dos atores-manipuladores das vistas do público não é, nem pode ser, uma tentativa de criação de uma ilusão de vida autônoma dos bonecos – ao menos não uma tentativa cuidadosamente considerada –, da mesma forma que a exibição do manipulador durante a apresentação não pode ser seriamente subordinada a uma exibição de perícia que conduzirá a platéia a perder totalmente a impressão de sua presença.

Aqui retomamos às ressalvas anteriormente feitas à noção de neutralidade como desaparecimento e modo de o operador “não-ser” em cena. Já tratamos da impossibilidade desse desaparecimento, e de como da percepção de características do operador advém elementos que compõem a apresentação da forma animada. Tratamos também desse efeito intrínseco à animação que é o conceito de *opalização*, desenvolvido por Henryk Jurkowski, para o qual a percepção dupla e simultânea do boneco como objeto inerte e vida autônoma pressupõe a percepção da participação do operador, mesmo oculto.

Ainda que possa a princípio surtir algum efeito prático, preocupa em termos de clareza e eficiência o emprego da neutralidade, como termo e como procedimento, com vistas a fornecer parâmetros técnicos que chamem a atenção de artistas em treinamento para uma dosagem eficiente da expressividade do ator que se põe a representar juntamente com a forma

animada. Faz-se necessário para a compreensão, a comunicação e o treinamento de uma postura consciente acerca das atenções necessárias para a operação de trocas vivas entre ator e forma animada, um fundamento término-procedimental que dê conta justamente dessas atenções.

Parece que a noção que se busca deve abordar com certa clareza a dinâmica de alternâncias de ênfase de atenção entre manipulador e boneco ao longo da representação. Tanto oculto atrás da empanada ou posto à vista do espectador, o manipulador exerce certo controle sobre o andamento da alternância do foco que se move dele para o objeto. Assim entendemos a janela da empanada menos como esconderijo e mais como moldura, por meio da qual os estímulos não são segregados, mas ordenados de modo a encaminhar as escolhas e ênfases que compõem narrativa espetacular. Essa condição atenta para alguns pontos importantes, e que de certa forma já foram abordados: os recursos de ocultação são tanto de natureza técnico-cenográfica (empanadas, janelas, figurino) como procedimental-performativa, mas está claro que a eficácia do primeiro recurso, quando empregado, encontra-se inapelavelmente subordinado ao modo de emprego do segundo. Esse segundo tipo de recurso (o que envolve o comportamento do ator) permite um trânsito livre de aplicação de recursos e de gradação de desdobramento presente nos diferentes modos de disposição corporal de ator e forma animada. Outro ponto é a evidente limitação do controle que mesmo o mais dotado dos intérpretes tem sobre a percepção da platéia. A por vezes incômoda, mas sempre estimulante certeza que não se pode mandar na vontade do espectador, e que a atenção sobre as ênfases e focos sobre a cena podem ser sugestões de encaminhamento da atenção, mas jamais imposições.

Outro ponto que merece atenção no que toca ao entendimento dos usos da ocultação do ator é a tentativa de se estabilizar, dentro do possível, a identidade visual ou a unidade figurativa de um determinado espetáculo de animação. A visão do corpo do operador aqui não se dá em prol do estabelecimento de uma ilusão de vida autônoma, mas de uma unidade estética que pretende entregar ao espectador uma proposta artística que se pretenda razoavelmente íntegra. Um mundo habitado por pessoas com cabeça de madeira e corpos de xita estampada estaria assim apresentado de maneira irregular se fosse constantemente aborrecido pela intervenção de criaturas de carne e osso. Outro belo exemplo seria o espetáculo Filme Noir, da PeQuod, no qual se buscava recriar a atmosfera dos filmes de detetive em preto-e-branco. Para isso os bonecos foram pintados e vestidos em escala de cinza, e toda a iluminação foi pensada e feita de modo a não escapar à palheta proposta. O diretor da montagem, Miguel Vellinho menciona o emprego de filtros sobre os refletores de

modo a impedir a projeção do brilho amarelado próprio dos filamentos das lâmpadas (VELLINHO, 2005). Vellino comenta então o encaminhamento das escolhas relativas à caracterização dos atores na peça:

Durante uma etapa do processo de montagem, apresentamos um esboço do que seria o espetáculo. Foi aí que eu percebi que a cena não imprimia o que eu almejava justamente por estarem presentes os rosados rostos dos manipuladores, os vários tons castanhos de seus cabelos e uma infinita variação de cores que esmaeciam a proposta inicial. Pela primeira vez fomos obrigados a esconder mãos e rostos dos manipuladores a fim de apagar aquela invasão de cores. Necessariamente, a cor teve que ser a preta, por sua absorção de luz e neutralidade absoluta (idem, pp.183-4)

E assim Filme Noir apresenta atores operadores de formas animadas vestidos inteiramente de preto e parcialmente ocultos pela iluminação recortada de Renato Machado mais pelo bem de uma escolha de encaminhamento da narrativa estética do que pela necessidade de permitir ao boneco expressar-se sem a competição com a expressividade inerente à presença do ator humano, ou mesmo por uma tentativa de criar a ilusão de vida autônoma.

Cabe portanto buscar compreender que princípio mais preciso e abrangente substituiria a noção de neutralidade, tanto para a compreensão quanto para o lançamento de bases procedimentais para o artista de animação. Balardim e Beltrame parecem fornecer indicativos bastante valiosos para essa perseguição, nas próprias definições que elaboram sobre a neutralidade. Ainda dentro de uma perspectiva de anulação da expressividade do ator, Balardim, em dado momento, menciona que a neutralidade consiste em “abrir uma porta de comunicação com o inanimado” (2004, p.88), estabelecendo uma qualidade ótima de atenção do ator para com a forma que anima. Nesse momento ele está justamente tratando do gerenciamento de atenção necessário ao ator operador de formas necessário para que esse possa conjugar características e esforços de modo obter o máximo de rendimento da estrutura conjugada que é criada juntamente com o boneco. A partir dessa atenção o ator adquire maior autonomia expressiva e amplia a consciência acerca das possibilidades significativas que a atuação conjunta do organismo performativo composto permite. Ou seja, comunicar-se com a forma não consiste aqui num processo mistificado de se estabelecer um contato sutil com vibrações vitais encerradas dentro do objeto inanimado, mas compreender quais novas possibilidades de comunicação, de ritmo e de expressividade são abertas a partir da constituição de um corpo rearranjado; para onde nesse corpo a atenção – do ator e do público – converge, e como se deve portar para que o foco dessa atenção esteja claro e pronto para

estabelecer o tipo de comunicação desejada. Beltrame parece acompanhar essa leitura ao mencionar que na neutralidade abre-se a possibilidade de “ver além do aparente, olhar mais profundamente e ver a possibilidade do movimento, o ‘vir a ser’ contido em cada objeto ou boneco” (BELTRAME, 2005, p.294).

Noutra passagem Balardim defende o trabalho sobre a neutralidade como indicativo de uma apresentação cuidada em animação, afirmando que “tanto mais ela estará presente quanto mais atenção (*a-tensão*, relaxamento) do público o objeto-personagem puder captar” (idem, p.90). Neste trabalho já se falou – e ainda se falará – das experiências em animação nas quais a atenção da plateia não repousa exclusivamente sobre a forma animada, não apenas pelas impossibilidades já mencionadas, mas sobretudo pelas escolhas poéticas que as norteiam. Portanto, não cabe aqui determo-nos sobre a crítica da definição de um teatro de animação no qual a atenção recai toda sobre o “objeto-personagem”⁷¹, mas atentar para o fato de que o principal objetivo perseguido por meio do recurso da neutralidade é o de captar a atenção do público, ainda que ao combinar a noção de atenção à de relaxamento, Balardim esteja evocando uma qualidade na clareza comunicativa da apresentação do boneco com a qual este trabalho, em diversas passagens e de diversas formas, não compactua. Beltrame menciona que na neutralidade exercita-se a “consciência de estar em cena”, o que não pode ser entendido de outra maneira que não a percepção exata dos efeitos produzidos pelas ações realizadas em cena e, por conseguinte, a busca por uma disposição eficiente das atenções e dos focos.

É inegável neste ponto a importância dos pensamentos de Balardim e Beltrame para o percurso reflexivo aqui empreendido, que parte da contribuição de ambos no sentido de uma sistematização dos estudos técnicos do teatro de animação feito no Brasil, já devidamente apresentado em um contexto ampliado de possibilidades poético-operativas. Os escritos de ambos adquirem sua importância no sentido exato em que apontam para a exortação de uma apropriação consciente e responsável de um cabedal técnico que permita ao artista de animação a devida exploração das possibilidades da linguagem e lançam bases imprescindíveis para um modelo pedagógico em animação moderno e comprometido com a investigação artística.

Mesmo com as ressalvas apontadas, parece que esses exercícios de definição de *neutralidade* encaminham para a consciência de que o controle da expressividade do ator

⁷¹ Sabemos que mesmo essa crítica apresenta seus enganos. Se pensarmos numa concepção ampliada de forma animada, que inclui as corporalidades combinadas, e até mesmo a potência de marionetização do corpo humano em alguns contextos espetaculares, imaginar o “objeto-personagem” mencionado por Balardim a partir de uma concepção estática de boneco teatral, formalmente definido e exterior ao corpo do operador pode ser um equívoco.

operador de formas sobre a cena se dá – ou resulta – como um mecanismo de orientação das ênfases que irão conferir certa qualidade à narrativa espetacular. Deixa assim de ser uma busca pela anulação para tornar-se um gerenciamento de expressividades que opera como focalizador, um guia das possíveis leituras de uma cena em três dimensões, que dispõe planos narrativos concomitantes e enreda os sentidos do espectador em meio a uma variedade desnorteante de combinações expressivas.

Há, de fato, um fundamento técnico-reflexivo presente nos levantamentos já mencionados de Balardim e Beltrame que parece aproximar-se do presente encaminhamento da reflexão, mas que pode suscitar diferentes leituras e aplicações. Curiosamente todas nos servem, ainda que precisem ser devidamente isoladas, consideradas e comparadas.

2.1. O Foco e outros fundamentos técnico-conceituais

A compreensão usual do que seria o foco se estende por uma quantidade razoável de elementos e eventos. Em ótica o foco pode ser tanto o ponto para o qual converge um ou mais feixes de luz, quanto o ponto a partir do qual um feixe de luz diverge em direção e variedade. Ainda pode ser entendido como o próprio feixe colimado, compreendendo assim seus pontos de origem e convergência. O foco de luz teatral relaciona-se obviamente com o refletor luminoso de onde se origina o feixe, mas parece ser livre de equívocos a afirmação de que sua forma e função se exercem em relação ao seu ponto de chegada, ou seja, a área da cena a ser iluminada, oferecida no mais das vezes à percepção visual do espectador, contribuindo assim de maneira importante para o esquema de sugestão da orientação da atenção que participa da poética da encenação.

Para a técnica fotográfica o foco pode ser entendido tanto como sendo o processo de escolha da composição do quadro, que tende a selecionar temas por efeitos de centralização ou distanciamento, quanto o recurso por meio do qual, ao realçar ou ampliar a nitidez da percepção dos contornos de um dado elemento, este se oferece à percepção visual com maior ou menor dificuldade. Curioso notar que, ao tratarmos de qualidades visuais, não abandonamos em momento nenhum a dinâmica de convergência e divergência de feixes luminosos. A relação do foco com a visão nos faz entender que este se situa no centro de uma dinâmica perceptiva que lida com o direcionamento do olhar. Trata-se de uma dinâmica de seleção que propõe a organização de um discurso visual e ergue uma instância intermediária entre o objeto percebido e o observador, deformando e refazendo o objeto no processo.

Susan Sontag consegue exprimir com clareza o efeito perceptivo da seletividade fotográfica:

Através da fotografia o mundo se torna uma série de partículas livres não relacionadas entre si; e a história, passado e presente, são um conjunto de anedotas e *faits divers*. A câmera torna a realidade atômica, manuseável e opaca. É uma visão do mundo que nega a inter-relação e a continuidade, mas confere a cada momento o caráter de mistério. (SONTAG, *apud* BERGER, 2003, p.54)

Essa seletividade tem a capacidade de refundar o sensível, ou ao menos propor o estabelecimento de novas aproximações com ele. É uma fonte de narratividade, o foco, por ser a partir dele, e em relação a ele, que os elementos da percepção irão se organizar de modo a orientar uma leitura.

O teatro, como se sabe, não possui a mesma eficácia (ou vontade) da fotografia no que diz respeito ao isolamento dos elementos que compõem o discurso do que se apresenta. De fato, é da natureza mesmo da arte teatral a disposição simultânea de elementos de diferentes sistemas de significação (atores, discurso dramático, efeitos iluminotécnicos, sonoros, ações simultâneas, microações, contaminação de informações vindas de fora da área de representação, entre outros), que ora propõem leituras resultantes das combinações estabelecidas, ora simplesmente restam como ruídos que significam isoladamente e até mesmo propõem combinações inusitadas. Assim sendo, o foco no teatro cumpre uma função muito mais de sugerir a condução da atenção do espectador do que propriamente produzir um ponto de vista segregado e atomizado, apontado por Sontag como sendo próprio da fotografia.

Pavis apresenta a questão da focalização como sendo um recurso empregado pelo autor de conferir maior visibilidade e impacto de um determinado tema em meio à sequência de eventos que constitui a ação dramática (1998, pp.208-9). Sem mencionar exemplos, Pavis atribui um caráter notadamente épico ao recurso. Acompanhar o raciocínio do professor francês identifica o recurso como uma técnica de seleção de informações em meio a diversas disponíveis, como quem conduz uma lanterna em meio a um quadro, direcionando nosso olhar para aquilo que interessa ser mostrado. Determinadas áreas destacam-se pela centralidade que ocupam na área iluminada e, ainda que algo possa restar na completa obscuridade, será possível enxergar muito do que está em torno do centro da atenção sugerida, e muito ainda poderá ser visto por efeitos de rebatimento luminoso. Ainda, e sem abandonar a analogia proposta, Pavis reconhece também a focalização a partir da consideração de quem segura e conduz a lanterna. Um claro recurso de revelação de um componente de subjetividade na construção do discurso dramático. Seguindo além, e considerando uma determinada perspectiva de criação em teatro, pode-se empregar a mesma lógica para se identificar a poética da encenação como algo que insere (sobrepõe talvez seja mais adequado) um ou mais pontos de focalização sobre a sequência de eventos dispostos diante do espectador.

O foco organiza e provoca a percepção. Está presente tanto na instância interna de organização do discurso, na sua produção mesmo, quanto na instância externa, aquela que se funda na percepção do espectador. Há uma passagem célebre na obra reflexiva de Sergei Eisenstein na qual é demonstrada como a alteração da angulação da câmera na captação da imagem de um objeto (no caso, uma máscara) é capaz de produzir sensações diversas de estatismo e movimento (2002, pp.57;60) (Figura 79).

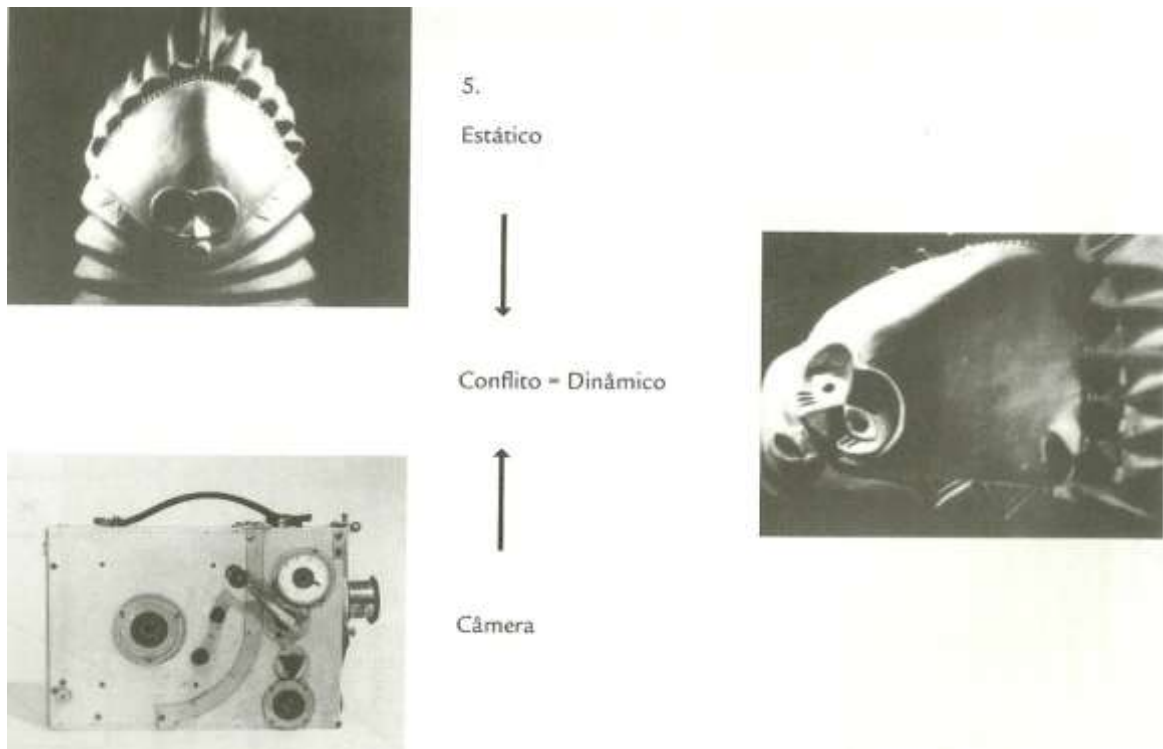


Figura 78: Esquema de Serguei Eisenstein: aplicação de conflito por meio de alteração focal.
Fonte: EISENSTEIN, 2002, p. 57.



Figura 79: Foco: alteração de tema e ênfase na imagem por meio de distorção focal.
Fonte: (<http://www.zhp.com.br/dicas/foco-ou-a-falta-de-na-composicao-fotografica/>)
Foto: Henrique Pimentel

Para se pensar a função do foco no teatro de animação deve-se em primeiro lugar entender os processos técnico-linguísticos de emprego que lidam com modos e efeitos do direcionamento da atenção, e como a ativação consciente e rigorosa dos efeitos de focalização ordena o discurso da cena e permite a criação da sensação de autonomia imaginada e relação do objeto com o contexto espetacular. Mas não se pode perder de vista, sobretudo ao lidarmos com as vontades percebidas em empreendimentos artísticos das últimas cinco décadas, questões relativas à transposição da questão técnica para o campo temático, onde o teatro de animação indaga a sua própria especificidade formal e lida com a questão da focalização em uma dinâmica de alternâncias e indefinições propositais, produzindo focos elusivos, distorcidos e múltiplos, acompanhando de certa maneira, não apenas as vontades que produzem um discurso menos formalizado, mas também a reorganização dos limites físicos do boneco teatral. Para que tal se dê, o percurso reflexivo deverá ser cuidadoso e detido. Vamos a ele.

Em teatro de animação existe uma compreensão da noção de foco expressa por meio de um princípio técnico recorrente em salas de ensaio. Seria, grosso modo, a capacidade que o ator que opera o boneco desenvolve de fazê-lo mostrar possibilidades de percepção e sensibilidade. Beltrame deixa clara essa noção ao afirmar que “a noção de foco pode ser exemplificada em momentos em que o boneco projeta o seu olhar para o objeto ou personagem com que contracena” (2009, p.292). Esta seria uma qualidade importante para a dinâmica perceptiva do boneco teatral, uma vez que dirigir-se com precisão espacial ao seu interlocutor ou indicar acuradamente a percepção de elementos que lhe chamam a atenção produz um efeito que contribui para a imaginação de autonomia da forma animada, ao produzir o entendimento do objeto como possuidor de uma capacidade de percepção, criando dessa forma uma potência de relação.

Em treinamentos e ensaios é recorrente a associação do direcionamento focal com a emulação do olhar. Mas Beltrame amplia a questão ao tratar o olhar como recurso de exemplificação do foco, ao invés de sugerir uma relação obrigatória entre focalização e emulação da visão. A variedade de formas, materiais e dinâmicas de movimentação apresentadas pelos elementos presentes no teatro de animação fazem questionar a relação obrigatória entre focalização e olhar, já que certos bonecos simplesmente não possuem olhos, nem se pode fazer uma correlação direta entre a sua estrutura física e um corpo humano ou animal. Pode-se buscar então, para explicar a noção de foco, a aproximação com conceitos tais como emulação de percepção e imaginação de projeção de interesse. Quando Beltrame, mais adiante, menciona o preceito corrente de que “o boneco *olha* com a cabeça inteira”



Figura 80: Foco como emulação do olhar (Morpheus Teatro; *O princípio do espanto*)
Foto: Karim Sauro



Figura 81: Atenção do operador sobre o boneco como orientação focal (Cia. Truks; *Vovô*)
Fonte: (<http://www.truks.com.br/>)



Figura 82: Convergência focal entre ator e boneco (PeQuod; *Peer Gynt – ensaio*)
Foto: Mario Piragibe



Figura 83: Focalização por contracenação (El Chonchón; *Juan Romeo & Julieta Maria*; ator: Carlos Piñeiro)
Fonte: <http://www.salta21.com/El-Chonchon-buenisimo-Destacados.html>



Figuras 84a e 84b: Divisão de foco por expressão (detalhes das Figuras 56 e 72)

(idem, p. 293, grifo meu), trata de como a impressão do direcionamento focal se dá em movimentações que comprometem toda a estrutura da forma animada, e não por meio apenas de uma condução discreta e isolada do centro de percepção. Isto contribui para o entendimento de que o olhar, ainda que possa ser uma referência útil na compreensão e execução do direcionamento focal no boneco, não dá conta do que seria o foco, tanto em termos conceituais quanto práticos (ainda por que, ao menos nesse caso, o entendimento separado entre conceito teórico-reflexivo e fundamento prático é falsa).

De toda maneira, em casos como, por exemplo, na já mencionada combinação de tubo articulado e bola do Mümmentanz, um direcionamento focal preciso é capaz de conduzir a plateia a imaginar uma relação eficiente entre a estrutura da forma animada e um corpo íntegro e autônomo.

Na disciplina optativa ministrada por mim no segundo semestre de 2010 para os cursos de bacharelado e licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia foi trabalhado um exercício no qual os alunos deveriam propor ações sobre pedaços de tecidos, roupas velhas e pedaços de papel amassado, de modo a que estes pudessem ser entendidos como formas animadas. A questão principal apresentada à turma era como e quando a peça de material trabalhada deixava de ser apenas um retalho ou pedaço de jornal e cedia espaço para a imaginação de uma determinada presença. O que se percebeu foi que a identificação de um centro de percepção⁷² é fundamental para produzir a imaginação de presença e autonomia que traça a linha entre apenas pano e pano usado como boneco. Ainda que seja curioso perceber que muitos alunos acabaram optando por moldar em seus materiais formas que se assemelhassem a partes de corpos (pernas, cabeças, narizes), uma operação atenta ao direcionamento focal da forma animada permitia que se imaginasse integridade corporal em formas esquemáticas, parciais, em objetos com pouca semelhança com a forma humana (Video 9) ou que evitavam a reprodução reconhecível de membros ou traços de feição.

Assim sendo, é possível entender o foco como um componente técnico-conceitual que atua na emulação da autonomia da forma animada, mas não se pode perder de vista a sua importância para a ordenação do discurso espetacular em teatro de animação. De fato, essas duas funções – emulação de autonomia e ordenação de discurso cênico – estão imbricadas por meio da noção anteriormente mencionada de como a percepção da forma animada se dá forçosamente a partir da instauração de uma teatralidade.

⁷² Por centro de percepção identifico o ponto na estrutura do boneco que reage e se direciona ao que se pretende fazer a forma perceber, e assim orientar a sua lógica de movimentação.



Figura 85a, 85b, 85c, 85d: Deslocamento e foco em trabalhos com materiais. Aula Teatro de Formas animadas (IARTE-UFU). Alunos: Victor Rodrigues, Vinícius Fonseca, Gabriela Martins e Ana Cláudia Zumpano.

Foto: Mario Piragibe



Figura 86: Centro de focalização implícito. Cia Truks; *Isto não é um cachimbo*.
Fonte: (<http://www.truks.com.br/>)

Beltrame menciona um princípio técnico-conceitual nomeado “olhar como indicador da ação” (idem), que parece apresentar com clareza a integração entre a emulação da autonomia e a ordenação do discurso da cena. O princípio trata de como o direcionamento focal do boneco orienta

o espectador a dar-se conta dos dados e elementos que são fundamentais para o acompanhamento desejado da cena apresentada. Aqui o direcionamento do foco do boneco está contribuindo conjuntamente para a percepção da autonomia do boneco, e para o ordenamento das ênfases da cena apresentada.

Balardim, em sua relação de preceitos técnicos para o ator de animação, não relaciona o foco em seu rol de princípios, mas trata da noção em uma perspectiva específica, que parte da concepção do que ele chama de “controle atencional” (2004, pp.98-100). Sua preocupação maior repousa na condução da atenção do público, e ainda que defenda o quanto o rigor no endereçamento dos pontos focais da cena contribui para “orientar o olhar do público em direção ao que *precisa ver* [a forma animada], para encontrar o que *quer ver*” (idem, p.100, grifos do autor), Balardim parece entender o esforço de imprimir a forma animada como sendo uma presença qualificada dissociada do esforço de ordenação dos assuntos e ênfases da cena na qual ela se insere. A convicção expressa neste trabalho de que o boneco, pelas qualidades de convocação de teatralidade existentes na sua apresentação, provoca uma relação de indissociabilidade entre concepções e recursos de ordenamento do discurso cênico e de emulação de autonomia e presença.

A esse respeito pode ser mencionado um procedimento não tratado por Beltrame e Balardim que lida com o foco em casos de apresentação de bonecos com atores operadores à mostra. Trata-se do direcionamento do olhar do animador durante a atuação com o boneco. Percebe-se que quando o olhar do ator se encontra claramente direcionado sobre o boneco que opera, se produz na percepção do espectador um efeito eficiente de transferência de atenção que contribui para a imaginação de autonomia e atenção detida sobre as ações do boneco (Figura 82). Isto vale mesmo para bonecos operados à vista por mais de um ator. Ocorre uma orientação da atenção que parte do ator em direção ao boneco, e em seguida, a partir do boneco na direção de seu foco. Se por acaso a atenção do ator desviar-se diretamente para o foco final, do boneco, e ali pousar, cria-se por força desse direcionamento uma divisão de atenção que produz um efeito que tende a fazer com que boneco e ator dividam a centralidade da atenção por efeito do foco comum, e em casos extremos excluir o boneco do quadro de atenção. Ainda, se a atenção do ator diverge em uma direção diversa do foco do boneco, no mais das vezes produzir-se-á uma ênfase em contraponto, uma tensão divergente, que tende a

aplicar uma força de atração, por instantes, mais poderosa do que a do foco dirigido pelo boneco. Deve-se atentar, no entanto, que tais efeitos são obtidos mais por força da dinâmica de divergência e convergência da atenção do que propriamente como comprovação da atratividade superior do ator vivo em relação ao boneco, originalmente inerte. Esse jogo de divergências e convergências da atenção aponta para as diversas possibilidades de uso da focalização com operador à vista, partindo e multiplicando pontos de vista. Não é a intenção deste estudo condenar os procedimentos de divergência mas, mais que isso, perceber o quanto de possibilidades de significação estes permitem.

Em termos objetivos, a noção de foco como recurso de operação por meio do qual se emula no boneco um centro sensorial. Os diversos empregos e noções do foco para o teatro de animação aqui apresentados lidam com diferentes origens do direcionamento focal (o foco do boneco, o foco do ator, o foco do espectador, o foco da cena), e pontos de chegada, no mínimo avizinados, se não idênticos. Curioso notar que o destino final do foco no teatro de animação não seja exatamente a forma animada, mas os componentes discursivos da cena que ela instaura, no modo como se dispõem diante do espectador. Essa disposição não significa em momento algum a obrigatoriedade da instauração de um discurso linear, mas permite simultaneidade e divergência, uma vez que a cena de animação é suportada, na percepção do espectador, pelo escoramento mútuo da autonomia da forma e da integridade da cena.

Ainda, podemos perceber que a aceitação do princípio do foco parece desalojar do nosso campo de considerações a neutralidade como norteador para reflexão e treinamento. Poderíamos insistir na já mencionada incapacidade de desaparecimento do ator na cena de animação, mas parece-nos mais conveniente a consideração de que a seleção perceptiva operada por meio de recursos de focalização não apenas reconhece os elementos periféricos ao centro focal, mas contribui para a sua manutenção. Ou seja, a focalização não ocorre por meio da supressão de elementos da cena, mas pelo encaminhamento de signos que faz o espectador reconhecer o status ocupado por cada um deles dentro da cena e o direcionamento da atenção que aponta para seus núcleos focais. Isto equivale dizer que o não ignoramos o que é periférico, mas usamos a percepção desses elementos como guia para o direcionamento da atenção. Eugênio Barba menciona algumas figuras do teatro oriental, nas quais os atores se encarregam de interpretar a ausência. Descreve os casos em que se emprega uma refinada técnica corporal para transmitir a impressão de exterioridade à cena e desaparecimento da personagem:

[...] o *waki*, o ator secundário no Nô, que freqüentemente expressa seu próprio não-ser. Ele coloca em ação uma complexa técnica corporal extracotidiana

para expressar-se a si mesmo, mas chama atenção para a sua habilidade em não se expressar. [...] O *kokken*, homem vestido de preto que auxilia o ator principal no Nô e Kabuki, é também chamado a “representar sua ausência”. Sua presença, que expressa ou representa nada [...] (BARBA & SAVARESE, 1995, p.10)

A descrição de Barba dá a entender com razoável clareza que não se trata nesses casos de empregar uma técnica para não fazer-se notar, mas sim dar-se a ver como algo exterior à ação dramática. O esforço dos artistas aqui não repousa sobre o próprio desaparecimento, mas sobre o direcionamento de atenção desejado, seguindo códigos estritos de comportamento cênicos compreendidos por artistas e público.

É por isso que se propõe o entendimento de que seria mais preciso do ponto de vista conceitual e mais funcional, do ponto de vista da prática, que a noção de neutralização fosse substituída pela de focalização. Deixaríamos assim de incorrer em equívocos de reflexão e treinamento e voltariamos nossos olhos para possibilidades técnico-conceituais que considerassem a cena de animação a partir da sua variedade de recursos figurativos e possibilidades discursivas. O foco, também, resta como conceito rico que permite entender e visualizar a integração entre boneco e ação teatral, definindo-se como a produção de uma sensibilidade dentro da cena de animação que sustentará, ao mesmo tempo, a imaginação de autonomia da forma animada e a integridade da cena teatral.

Pelo cumprimento das funções aqui mencionadas, podemos eleger o foco como sendo o principal fundamento técnico-reflexivo a nortear o entendimento e o preparo do ator de apresentação em formas animadas. A atenção ao foco é o que permite realizar a apresentação da forma animada e a construção da cena que esta instaura, mesmo em meio a uma cena de animação que opta por dispensar a linearidade do discurso e de uma forma animada que tem seus contornos tornados indecisos por efeito das relações ambíguas e provisórias que estabelece com materiais e corpos de atores. O alcance e a presença desse preceito sobre a cena animada, também, pode nos ajudar a pensar acerca de uma das principais características do recurso do animador aparente que, apesar de ser facilmente percebida durante a experiência prática, tem a sua definição dificultada por palavras e argumentos que insistem em esconder-se. Quando Jurkowski comenta uma montagem de Don Quijote dirigida por Josef Kofta em 1977, refere-se ao emprego do animador aparente como operando sobre a cena “diferentes meios de expressão” (JURKOWSKI, 1990, p.64), que dispunham simultaneamente variados meios de figuração de personagens e situações (personagens representados por bonecos e atores ao mesmo tempo; objetos simbolizando personagens; diferentes tipos de bonecos representando o mesmo personagem; recursos sonoros indicando a

presença e a ação de um determinado personagem). A cena se tornava assim, segundo Jurkowski, num conjunto de “átomos cênicos” dispostos ao mesmo tempo. O ator aparente não era apenas o elemento capaz de estabelecer e evidenciar tais diferenças. Sua visibilidade, bem como sua possibilidade de interferência ativa, era o elemento capaz de operar, dar sentido e, por conseguinte, constituir uma cena com essa combinação de diferentes traços.

O trânsito do ator em meio às formas de materiais, traços e escalas variadas é o elemento capaz de impor à cena um ordenamento discursivo que não se dá apenas por recursos de direcionamento do olhar, mas de interação, operação e narração. Sua influência não ordena o discurso da cena num sentido da implementação de uma sequência lógica, nem do estabelecimento de conexões racionais entre eventos e figuras, mas de uma aproximação criada por meio da relação que dinamiza a percepção e a interconexão dos elementos da cena heterogênea. O ator, dessa forma, opera como um catalisador de elementos que são, dessa maneira, oferecidos à percepção em uma potência de significação ampliada.

Por isso, a opção pelo ator operador de formas posto à vista também abre a possibilidade para uma cena na qual a heterogeneidade formal e narrativa características do teatro de animação se apresente em evidência radical. O artista de animação aparente não opera apenas o boneco; opera a organização espacial, temporal e formal do espetáculo, num tipo de desdobramento que lhe confere certo status de narrador ou construtor da realidade apresentada. Nas palavras de Didier Plassard:

Alternadamente narrador e personagem, sobrepondo-se à ação e deslizando nela, o ator torna-se o lugar de uma dissociação entre os diferentes planos da representação, ao mesmo tempo em que sua forma pode fazer desaparecer os intérpretes de seu drama. (PLASSARD, 1995, p.19)

Estamos diante da tarefa de nos debruçarmos sobre aspectos relacionais de dois elementos que possuem uma carga teatral poderosa: ator e marionete. A combinação entre esses elementos nunca produz sobre a cena acomodações ou unidades, pelo contrário. É da constante fricção entre seus potenciais expressivos que surge uma das dimensões mais encantadoras e diversas da arte teatral, dimensão esta que adere de maneira inapelável sobre teorias e práticas para o ator e para a cena de nosso tempo.

3.2. Quem manda em quem? Soberanias da cena de animação

Você não o movimenta, você o deixa mover-se; essa é a arte!

E. G. Craig

Já foi comentado neste trabalho o fato de que, em termos gerais, não se pode estabelecer uma hierarquia estável para determinar a relevância que ator e boneco exercem sobre a cena, um em relação ao outro, sobretudo nas ocasiões em que o ator operador da forma se apresenta às vistas do público. A dificuldade de se precisar qual desses dois ocuparia a centralidade do ato artístico, no que diz respeito a seus processos criativos e a seus modos de recepção, podem ser explicados pela combinação de alguns argumentos. Em primeiro lugar podemos (sempre, para quase todas as questões de entendimento acerca da arte em questão) evocar a grande diversidade de processos, efeitos e manifestações relacionadas ao teatro de animação. Podemos perceber que a maneira como se trabalha e se percebe a integração entre animador e boneco varia bastante entre formatos tais como o teatro de sombras indiano, que dispõe seus espectadores dos dois lados da tela de projeção pondo seus operadores à mostra; a manipulação de até três operadores por boneco do *bunraku*, que isola e revela o narrador vocalizador e que, ainda que apresente a maioria dos seus operadores trajados em coberturas negras, exhibe o operador mais experiente em branco e com a cabeça descoberta; o uso da empanada para bonecos de luva, como nas apresentações do *Punch and Judy*, onde se joga constantemente, por meio de chistes e jogos verbais, com a existência do manipulador, e que, usualmente apresenta outro artista diante da empanada para provocar dinâmicas de integração com o público (essas características são encontradas também com muita força no mamulengo); ou as apresentações de narrativas ilustradas, como se verifica em apresentações nas quais são contadas histórias pontuadas pelo emprego de objetos, e o já mencionado formato de retábulo, descrito por Cervantes na famosa passagem de Don Quixote.

Em todos os exemplos mencionados se verifica que a apresentação do boneco se dá em relação ao ator que o opera de uma maneira que suplanta a função da movimentação. O suposto problema apresentado a partir do fato de que o operador não pode distanciar-se do boneco para operá-lo faz do ator uma espécie de apêndice obrigatório, continuação ou duplicação corporal. Mas essa percepção conjunta se dá bem menos pela proximidade física do que pelo fato de que a apresentação do boneco teatral pressupõe também uma atuação desdobrada, na qual recursos expressivos são trocados entre operador e forma animada

produzindo aproximações (no engajamento na ação da cena, na função de transmissão de um sujeito teatral) e diferenças (de forma, de corpo, de origem da voz).

Alcançamos assim outro argumento interessante, e que pode ser verificado. Ator e marionete se constituem numa unidade que se constrói e desconstrói constantemente diante da platéia, num arranjo fundamentalmente tenso. Há de fato, como já mencionamos, uma dinâmica de percepção múltipla e simultânea na apresentação do boneco, que Jurkowski chama de efeito de opalização, mas também é verdade que em cena operador e boneco podem, alternadamente, e de acordo com particularidades da apresentação, chamar para si a centralidade da ação mais significativa da cena.

As trocas e diálogos entre operadores e bonecos observados em alguns momentos da Cia. Truks (o espetáculo *Vovô*, por exemplo) integra na ação direta da cena os atores operadores, para em seguida fazê-los retornar ao segundo plano de atenção (tendo o boneco ocupando o centro da zona focal). São dinâmicas de perguntas, reações e piadas nas quais, por um instante, os manipuladores interagem em contra-cena com o boneco, provocando breves alterações no status cênico do operador. Já em *Peer Gynt*, da cia PeQuod, em momentos, como o que o ator descreve as condições de seu banimento segurando sem cuidados manipulativos o boneco da personagem central, apenas para indicar representa aquela personagem, lida-se com um status cênico para o ator que alcança o limite do alijamento do boneco da condição de forma animada, para mostrá-lo apenas como índice da personagem teatral. Em dado momento boneco é acomodado no joelho do ator, que se abaixa para prosseguir com a cena, operando-o à vista. A dinâmica de status de cena aqui opera outras variações sobre a percepção de ator e boneco, que se desdobram em torno de uma mesma personagem, produzindo variações de possibilidades diferentes das do primeiro exemplo.

Ana Maria Amaral apresenta sua versão acerca da questão de poderes entre manipulador e boneco em um contexto mais tradicional de apresentação, e usa para tal o verbo servir⁷³.

No teatro o ator cria o personagem, cria a imagem do seu personagem. No teatro de bonecos, a imagem do personagem já vem pronta e o ator-manipulador apenas serve o boneco” (AMARAL, 1993. p.73).

Para Amaral a questão não reserva surpresas e, ainda que possa estar se referindo a um modo mais tradicional de apresentação com o boneco (o que talvez não seja o caso), evoca

⁷³ “No teatro o ator cria o personagem, cria a imagem do seu personagem. No teatro de bonecos, a imagem do personagem já vem pronta e o ator-manipulador apenas serve o boneco” (AMARAL, 1993. p.73). A escolha de palavras nessa passagem é fundamental para o entendimento que nesta obra a autora entende como resolvida a questão de dominações em se tratando do teatro de bonecos tradicional.



Figura 87a, 87b, 87c, 87d: O boneco como indicativo da personagem. PeQuod; *Peer Gynt*.
Fotos: Simone Rodrigues

uma distribuição de tarefas simples e direta: harmoniosa. A personagem, assim, pode ser reduzida à sua imagem, restando ao manipulador, no que toca à construção da personagem, servi-la.

Ana Maria Amaral evoca no texto duas possíveis significações para a noção de servir, e assim permite que não se perca de vista certa relação de servidão do ator para com o boneco teatral. No entanto amplia a leitura do termo com a noção de apresentação, empregando o verbo em alusão ao serviço do *garçon*, que atende ao cliente, mas que também apresenta e dispõe diante dele o prato solicitado. Para Amaral o ator não serve *ao* boneco; ele serve *o* boneco, no sentido de apresentar; oferecer à percepção. À primeira vista pode parecer que esta leitura se posiciona de maneira bastante clara acerca de conferir a centralidade da cena ao boneco, que seria também o sustentáculo da ilusão cênica e o portador das informações referentes à personagem dramática. No entanto parece que a escolha de palavras feita por Amaral remete a uma dinâmica de insurgência, como um motim de serviçais. Aquele que serve, o manipulador, também entrega aos sentidos – em sacrifício; em refeição – do público, o boneco, que apenas consegue afirmar seu poder de dominar as atenções mediante a entrega de seu controle a outro. Dessa maneira evolui o jogo de poder sobre a cena de animação: concessão como estratégia de dominação e traição ao outro como meio para entronizá-lo.

Tillis recolhe e comenta de Jurkowski uma aproximação mais crítica da questão da servidão entre ator e boneco. Usando como exemplos as apresentações em formato de retábulo (como no teatro de Mestre Pedro descrito por Cervantes em *Don Quixote*) e dos intermediários entre boneco e plateia (como ocorre no *Petrushka*, no *Punch and Judy* e no mamulengo) (TILLIS, 1992, pp. 69-70). Para Jurkowski, em apresentações nas quais a forma animada se apresenta como suporte ou ilustração para uma narração, verifica-se uma situação de servidão do boneco em relação ao ator narrador, mas quando o ator é um intermediário entre o boneco protagonista e o público, esse status de serviço estaria invertido.

Pode-se argumentar que os casos usados como exemplo não se constituem em relações claras entre boneco e ator operador, uma vez que não se verifica uma relação manipulativa clara entre artista e forma. Mas se retornarmos ao capítulo anterior, no qual foi observado que a atuação do trabalho do animador consiste em inserir o objeto dentro do contexto de representação teatral, podemos, sim, localizar qualidades de interação passíveis de se estabelecer, para este estudo ao menos, uma relação entre forma e operador.

Ainda assim, cabe a observação da questão da servidão em situações de relação manipulativa mais evidente. Busquemos novamente a passagem de *Peer Gynt* da PeQuod descrito anteriormente. Ao início da cena da descrição do banimento, pode-se afirmar que a

função de índice da personagem cumprido pelo boneco caracteriza um estatuto de serviço, nos termos apresentados por Jurkowski, do boneco para o ator. Mas no momento seguinte, quando o boneco é acomodado no joelho do ator, que passa a operá-lo de modo a oferecê-lo ao centro focal da cena, o estatuto se inverte.

Se entendemos o fenômeno da apresentação do boneco teatral numa dinâmica de percepção simultânea, a dinâmica de dominâncias da centralidade focal é alternada. De fato, é fundamental o estabelecimento da primeira circunstância para que a dinâmica de dominâncias adquira o seu ritmo e a sua significância.

Observa-se, sobretudo em manifestações mais recentes de teatro de animação, uma intermitência na maneira como se percebe o boneco, uma vez que há também uma dinâmica de arranjos provisórios no ato de formá-lo e apresentá-lo. Como já foi mencionado, a própria sugestão de vida imaginada de sua apresentação, a sua presença qualificada, se apóia sobre uma significação dupla, opalizada. Ocorre que em manifestações mais recentes os temas e as configurações sensíveis do boneco teatral adicionaram a essa percepção já ambígua de sua apresentação uma dinâmica de usurpações e dominâncias, tanto da atenção do espectador quanto da capacidade propositiva que guia a criação em cena. Este momento do trabalho se dedica a analisar de dentro a relação entre manipulador e forma animada em meio às transformações de estrutura física do boneco e das escolhas temáticas nas manifestações contemporâneas de teatro de animação, tendo como provocador da discussão a sugestão de que o equilíbrio tenso existente entre animador e boneco é o resultado de uma dinâmica de poderes, que atuam nas duas maneiras de abordar a relação que se dá sobre a cena entre ator e objeto: o aspecto da constituição da apresentação e o da percepção da mesma.

Sobre o primeiro desses aspectos o que se trata é justamente a tentativa do entendimento dos poderes que atuam nos modos como o ato da animação se dá, ou seja: quais poderes se põem em causa durante o ato manipulativo que centraliza uma apresentação com bonecos? Ou seja: qual é o conjunto de forças que define e localiza o exercício do controle no ato de animar?

Parece quase evidente a afirmação de que o operador exerce um tipo de poder inapelável sobre o boneco teatral, uma vez que será a partir da ação do manipulador sobre o boneco que este poderá exercer sua prerrogativa de participação qualificada sobre a cena. Assim seria muito simples entender que o controle exercido pelo operador sobre a forma é uma espécie de ato subordinativo no qual se vê claramente a aplicação de uma vontade sobre um objeto, exercido em sentido único e de modo indefensável. No entanto, a natureza da forma animada, e em um sentido mais amplo da cena teatral, com seus aspectos constitutivos

particulares e suas condições de estabelecimento, complexificam essa atribuição de controle e subverte fluxos de dominâncias aparentemente estáveis.

Busquemos então uma ferramenta que pareça útil para o entendimento do controle como sendo um fluxo de poderes, que mostre também algumas concepções que possam ser verificadas em meio ao jogo da animação, ainda que isto não sirva para fazer mais que um exercício reflexivo, ou buscar metáforas ricas para tratar de teatro de bonecos à luz de outros saberes. A ferramenta escolhida é uma série de concepções acerca do poder e do ordenamento jurídico ocidental apresentado por Michel Foucault (1998-II), e também desdobramentos feitos por Giorgio Agamben de algumas questões apresentadas pelo mesmo Foucault acerca de soberania e de mecanismos de poder (2002; 2005). Desse esforço decorre uma tentativa de localizar características de dominância que possam dar a ver a estrutura relacional que sustenta o ente performativo combinado ator-boneco, mas também vislumbrar os possíveis reflexos que o controle no jogo da animação (seus entendimentos e mecanismos) visto como uma economia de poderes produz na condição e no comportamento humano.

Primeiramente nos debruçamos sobre o tipo de relação apontado por Foucault, exercido entre o poder monárquico e o ordenamento jurídico de onde emanava a autoridade do rei e ao qual ele se submetia. Foucault aponta que “é a pedido do poder real, em seu proveito e para servir-lhe de instrumento ou justificação que o edifício jurídico de nossas sociedades foi elaborado” (2008-II, p. 180). Dessa forma, esse ordenamento montado em torno da autoridade do rei também funciona como instância limitadora na medida exata em que determina as condições do exercício de sua autoridade. O limite era assim um componente fundamental para estabelecer o estatuto por meio do qual o poder do rei era reconhecido. À condição de exercício do poder real, dos sistemas sobre o qual seu poder se permitia reconhecer, Foucault dá o nome de soberania.

Se entendermos por soberania um sistema de legitimação de poder que não emana de uma fonte única e estável, mas que necessita de um sistema de outorga que confere aos próprios súditos uma parcela desse poder sob a forma do reconhecimento da autoridade, então talvez seja possível imaginar que, para o nosso caso, a própria concepção de controle não se possa desenhar de outra forma senão como um feixe de linhas bidirecionais, das quais emana, para os dois lados, forças de controle e forças de permissão.

O poder do operador de bonecos é subordinado a um sistema de forças de controle que são exercidos em sentido contrário, pois se vê limitado, simultaneamente, e como dupla manifestação de um mesmo fenômeno, pelas condições de apresentação da forma animada e

pelo esforço de instauração da cena teatral, o que muitas vezes pode se dar apenas pelo modo de apresentação da forma animada.

O conhecimento e o respeito à estrutura do boneco e da cena na qual este se insere é fundamental para que se estabeleça o ato de animação. Não basta ao operador movimentar um boneco ou forma para que este adquira significação teatral. Faz-se necessário que essa operação se dê em relação aos atributos do boneco e da cena. Em muitos casos o estabelecimento dessa relação não se dá sem a apropriação de competências técnico-perceptivas que parte obrigatoriamente do entendimento e do respeito às naturezas específicas, tanto da forma quanto da cena.

Por exemplo, bonecos de fios em geral possuem uma qualidade de movimentação que exige do seu operador mais respeito à sua estrutura do que a imposição de um desejo de movimentá-lo. Dependendo da extensão do fio, do peso do boneco e da natureza do movimento (em geral giros e torções) será necessário ao operador provocar o movimento pouco antes do momento em que este deverá ser percebido pela plateia. Isto ocorre por força do tempo necessário para que o estímulo atravesse o fio e impulsione a parte do corpo do boneco a ser movimentada. Bonecos de fio, também, podem apresentar dificuldades no que toca ao término de certo gestual. Pode-se determinar, com a força exercida sobre o fio, o momento em que certos movimentos (em geral de trajetória pendular) são iniciados, mas dependerá da ação da gravidade, do peso e das relações de atrito exercidas no próprio boneco o momento em que o movimento cessará. Assim, a ação do operador transita entre o exercício de uma vontade, a obediência à natureza própria do boneco e, nunca nos esqueçamos, das demandas específicas da cena na qual se insere a apresentação do boneco.

Pode-se começar a imaginar que a atribuição de poderes para a cena de animação se dá em alternâncias entre a capacidade de movimentação do operador e os impositivos de forma e movimento contidos no boneco. A cena teatral, como lugar de instauração dessa dinâmica de dominâncias e como resultado obrigatório dela, passa a ser o objetivo e a condição de atribuição dos poderes que emanam do operador e do boneco, posto que fora dela (da cena) ambos perdem forçosamente as características que os definem.

Giorgio Agamben apresenta a questão da soberania como algo que se assenta sobre um paradoxo posto no entendimento da exceção como um componente inapelável da norma jurídica. Pois, uma vez que, para Agamben, “o soberano está, ao mesmo tempo, dentro e fora do ordenamento jurídico” (p. 23), passa a ser da natureza da soberania destacar-se do ordenamento que a compreende para criar um espaço de definição das exceções, bem como

para abrigar, por meio de uma “exclusão inclusiva”, aquilo que está fora (ou que é banido) da norma.

Para nosso estudo o paradoxo da soberania encontra logo de saída diálogos possíveis com o já mencionado efeito de opalização, mas mais talvez por sua composição paradoxal do que por dar a ver aspectos internos do controle no ato da animação. Ainda assim, talvez seja possível reconhecer uma dinâmica de inclusões e exclusões no endereçamento de expressividade feito na direção do boneco por parte do ator operador. Nesse sentido o controle pode ser entendido, a partir do ato de transferência de expressividade, naquilo em que retira relevância cênica do ator operador para dar ao espectador algo que o exclui, mas que apresenta evidentes elementos de atuação que se dão por meio da ação do animador. Compreender que manipular é representar juntamente com a forma faz da diferença físico-formal notável entre ator e objeto algo que não se dá a ver senão em simultaneidade com a percepção de um organismo performativo que os compreende obrigatoriamente.

O ator operador de formas animadas, assim, se encontra nesse *entre-espacos* de produzir uma apresentação que lhe é fisicamente exterior, mas por meio de uma dinâmica operativa que o compreende, não apenas do ponto de vista de sua função de operador, mas por meio da expressividade e da subjetividade que constroem e dão a ver a atuação. Por sua vez, a forma animada exerce na própria dualidade de objeto inerte e vida imaginada a sua potência expressiva. Nenhum dos dois sintetiza a estrutura de apresentação, tampouco se encontra em condições de se por totalmente alheio a esta, sob a pena de suspensão do próprio estatuto da teatralidade sob o qual se fundam os termos da sua atuação em relação.

Assim, se nossa ferramenta analítica foi escolhida e empregada com razoável eficácia, podemos passar a entender o controle, o jogo de forças que tem lugar na produção da apresentação em animação, como um fluxo de dominâncias em duas direções, sendo que a subordinação a um fluxo legitima a dominância em sentido oposto e vice e versa. Vimos também que os dois elementos do organismo performativo combinado, ator e forma, encontram-se simultaneamente dentro e fora deste, produzindo uma estrutura expressivamente potente, por sua fragilidade.

Uma apresentação com bonecos dispõe diante do espectador um tecido dinâmico e um tanto complexo de dominâncias, nas quais tanto ator quanto objeto são, ao mesmo tempo e a seu próprio modo, soberanos e subordinados. O ator operador personifica o domínio da vontade sobre a matéria, do animado sobre o inanimado, determinando com suas mãos os movimentos do boneco. Ao boneco compete, ao menos em primeira apreciação, um domínio

inapelável do espaço instaurado a partir da cena teatral, no qual está inserido e do qual é criador e mantenedor por efeito de sua apresentação.

A percepção dessas dominâncias exercidas por meio de trocas, alternâncias e subversões na cena de animação chama atenção para uma das precauções metodológicas acerca da consideração do poder apontadas por Foucault, a terceira delas:

O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles (2002, p. 183).

Acreditar que a dinâmica de dominações na relação da construção da apresentação da forma animada se processa tal como Foucault projeta para outras circunstâncias, em rede, pode ser capaz de desarmar concepções estáticas acerca dos modos pelos quais os poderes são trocados na cena de animação. Isto equivale a compreender com mais clareza o quanto o boneco pode ser coautor da sua apresentação, e também como as trocas de dominâncias entre ator e forma não devem ser vistas apenas pelo viés do embate e da usurpação, mas como exercícios variados de um mesmo poder. Ainda, o entendimento de um poder que atravessa os indivíduos, ou os elementos constitutivos da apresentação, ao invés de deles emanar em sentidos limitados pode apontar para uma variação da capacidade de produzir significados na apresentação da forma animada que se diferencia substancialmente da metáfora recorrente do controle determinista exercido pelo puxador de fios sobre o indivíduo aprisionado por circunstâncias superiores a ele⁷⁴.

Com um objetivo comum, a constituição da cena teatral, boneco e manipulador se encontram ligados numa noção de controle que compreende poderes comuns e que não precisa um foco claro de emanção. Entretanto, não se pode dizer que a teia que os conecta assume a forma de uma colaboração.

Como já foi mencionado, há um movimento revoltoso no interior da estrutura combinada entre ator e boneco no ato da apresentação que produz uma dinâmica perceptiva peculiar. Nunca pacificada, a dinâmica expressiva da cena de animação apresenta um paradoxo no efeito de opalização e produz, em diversas das experiências mais recentes, uma alternância proposital de relevância cênica indo do ator ao boneco, e a ele retornando. Isto se caracteriza sob a forma de uma alternância de usurpações e de acordos instáveis. Essa

⁷⁴ Essa questão será vista mais de perto no subcapítulo que trata das potências metafóricas do boneco.

dinâmica se põe a favor de uma cena que favorece o jogo de esconder empreendido por boneco e manipulador ao mesmo tempo em que é por esse jogo alimentada.

Exemplos do que se afirma são os muitos espetáculos teatrais que fazem conviver performances de atores e bonecos, os quais demandam do ator um rendimento que o faça valer-se não apenas de sua capacidade de tornar o boneco cenicamente expressivo, mas que use a sua própria expressão (e as suas próprias expressões) em favor da cena. Em diversos desses casos, quando é dado ao espectador presenciar a ação dos bonecos simultaneamente à ação dos atores que os movimentam, os espetáculos são formados por combinações de mais de um nível de ficção, criando relações mais complexas de encadeamento dramatúrgico, moldando e recombinao discursos simultâneos, para os quais a implosão de uma instância ficcional não resulta na suspensão da apresentação, mas apenas num golpe teatral que, ainda que discuta o instituto da ilusão teatral, não suspende o discurso espetacular. Esses *níveis* de ficção – a ação dos bonecos, a ação dos manipuladores – podem, de fato, apresentar-se em planos distintos, apesar de simultâneos, da mesma maneira como podem combinar-se em interações que podem se processar de diversas maneiras.

A Cia Truks de teatro de bonecos se vale, em diversos de seus espetáculos, da expressão facial dos manipuladores para fazer comentários acerca da ação dos bonecos, assentindo, incentivando ou reprovando suas atitudes. Essas expressões podem ser endereçadas apenas à platéia ou ao boneco, numa espécie de diálogo silencioso. O já mencionado espetáculo *Cuentos Pequeños* da companhia servo-peruana Hugo e Inês apresenta bonecos montados com combinações de roupas e adereços com partes do corpo do ator em cena, criando esquetes cômicos nos quais esses personagens contracenam com o próprio animador. O efeito cômico é amplificado pela percepção do duplo envolvimento do ator nos pequenos conflitos mostrados, como é o caso da cena que mostra um músico de rua feito a partir do joelho dobrado do ator com um nariz de palhaço preso a ele. O personagem se põe a tocar um pequeno violão, e recebe alguns trocados em retribuição, mas é secretamente roubado pelo próprio animador. A cena resulta em grande parte devido ao jogo de integração e dissociação corporal entre manipulador e forma animada, uma vez que o par de mãos que executa a peça ao violão e gesticula de espanto ao perceber que foi roubado é o mesmo que subtrai a féria do chapéu posto diante do personagem-artista de rua.

Em *Peer Gynt*, da companhia PeQuod, há vários momentos em que atores suspendem a ação de manipular os bonecos para assumirem eles mesmos as vezes da personagem representada pelo boneco. Para casos como o descrito o manipulador enfraquece deliberadamente a importância do boneco como representante da personagem para tomar a

sua frente, ainda que a totalidade do espetáculo e certos laços de semelhança (de caracterização, de gestual, de discurso) permitem à platéia não desfazer o elo que torna ator e boneco partes indissociáveis do conjunto performativo encarregado de mostrar a personagem.

Neste ponto ocorre o entrelaçamento dos aspectos de percepção da ação dos poderes sobre a cena de animação. O primeiro, já abordado, foi o aspecto constitutivo da apresentação em animação. Passamos agora a nos debruçar sobre o aspecto de percepção da cena, ou seja: quais forças são postas em jogo de modo a dar maior ou menor centralidade da cena para o boneco ou para o ator que o opera, e que campos essa dinâmica perceptiva se revela mais significativa.

Neste momento do estudo a noção de soberania sobre a cena de animação passa a ser considerada como a capacidade de angariar a atenção do espectador, bem como de sustentar e conduzir as características estéticas e discursivas sobre as quais se assenta a cena teatral.

Para este caso percebe-se, de fato, a apresentação da forma animada sob a forma de uma disputa constante que se estabelece entre duas forças produtoras de sentido, revelada e dinamizada por efeitos de focalização. Considerando essa alternância focal por meio da percepção de uma disputa posta em questão, ainda por que a potência produtora de sentido da percepção sobreposta de ator e forma animada se dá sem acomodações ou harmonizações, passo a buscar entender essa alternância de centralidade focal e desdobramento corporal da forma animada entre ator e objeto por meio da tentativa de identificar o que seria um certo exercício de poder, ou soberania na cena de animação.

As dinâmicas de apresentação dessa soberania parecem poder ser percebidas atuando sobre três diferentes campos de problematização da relação entre ator e forma ou, em obediência ao rumo terminológico que essa discussão vem assumindo, três diferentes *campos de batalha*, que poderiam também ser tidos como lugares a partir dos quais se produzem entendimentos e acordos procedimentais para a percepção da relevância cênica do emprego da animação e da determinação dos recursos técnico-linguísticos que estabelecem essa percepção.

O primeiro desses lugares é aquele onde se determina que estruturas, estáveis ou combinadas, representam sujeitos na cena teatral. Quais formas e procedimentos constroem e dão a ver algo como uma personagem dramática na combinação entre ator e boneco, e como esses dois elementos organizam a dinâmica de percepção dessas estruturas de discurso a partir de uma corporalidade desdobrada. O segundo campo é o lugar onde se trata da interferência maior ou menor que cada um desses corpos exerce, alternadamente, sobre a construção da cena teatral. Ou seja, como animador e boneco conduzem o espectador no sentido de

estabelecer um âmbito discursivo específico que contribua em maior ou menor grau para a instauração de certa teatralidade. Sobre quais bases essa cena se estabelece, e como o corpo de sobreposições instaura uma narrativa teatral específica, de modo a lidar com um tipo de representação que se apóia num caráter de heterogeneidade. O terceiro campo é o que trata das potências semânticas do corpo desdobrado em relação às percepções e concepções do sujeito na contemporaneidade. Quais metáforas de poder e comportamento essa estrutura indica, e como a sua dinâmica dialoga com percepções atuais acerca de indivíduo, sociedade, poder e dominâncias.

Os três campos de disputa de soberania são interdependentes e simultâneos. A apresentação em teatro de animação ativa essas três modalidades de disputa, que ocorrem sempre uma a reboque da outra, ainda que por vezes apenas uma ou duas delas possam ser mais claramente percebidas.

Se no primeiro capítulo chegamos ao entendimento de que o principal agente da apresentação em teatro de animação é de fato o boneco, ou a forma animada, cuja estrutura percebida desdobrou-se para atrair elementos heterogêneos ao ponto de incorporar o próprio ator operador (oculto ou posto à vista), nesse momento repomos em jogo essa consideração para olhar mais de perto os limites e integrações percebidos entre ator e forma animada. A combinação que se vê em cena entre ator e boneco ergue uma estrutura que, por dinâmica e multiforme que é, constitui-se no repositório de tensões e disputas que caracteriza o espetáculo de animação. Outros agentes serão admitidos e terão suas importâncias reconhecidas oportunamente, mas por hora dediquemo-nos a explicar os campos – ou os tabuleiros; tablados... – de disputa de poder e exercício de soberania na cena de animação.

3.2.1. Primeiro campo de batalha: o sujeito da cena

De modo geral, e um tanto simplificador, é possível entender que a forma animada em cena representa uma personagem dramática⁷⁵. O aparato que oculta a visão do manipulador ao público contribui com a função de oferecer ao espectador o boneco como sendo o que há de sensível na personagem, ou seja, a sua integridade. A voz que sai de trás da empanada pode ser facilmente atribuída ao personagem, cuja aparência é representada pelo boneco. A aceitação de uma convenção teatral simples permite que se reconheça a voz do animador como pertencente ao boneco, que realiza a movimentação característica à pontuação do ritmo e das ênfases da fala. Ou seja, numa peça de teatro de animação não resta dúvida de que o boneco é o que representa a personagem do drama, cabendo ao manipulador permitir ao boneco apresentar-se como tal, sem interferências que comprometam a ilusão teatral. A lógica parece perfeita, mas se pensarmos que basta ao manipulador uma pequena manifestação de auto desvelamento, tanto intencional como resultado de imperícia, para que o entendimento – e também a estrutura – da personagem que se vê sobre a cena se desfaça ou ganhe em complexidade – e talvez em interesse. Já falamos sobre a impossibilidade do desaparecimento do ator operador, ainda que oculto; agora talvez seja válido tratar um pouco dos resultados oferecidos por essa impossibilidade.

A identificação de uma personagem dramática (ainda estamos falando da personagem dramática) com o ator que a interpreta é, isto bem sabemos, realizável em diversos níveis de aproximação, que pode ir desde a busca pela indiscernibilidade entre personagem e intérprete (de eficácia discutível), até o emprego intencional de mecanismos de dissociação como a crítica ou a narração. Em grande parte dessas práticas interpretativas o que se observa é a busca por um encaixe, nunca perfeito, de uma personagem sobre um intérprete. É bem sabido que diversas iniciativas artísticas mais recentes, tanto no campo da encenação quanto da dramaturgia, têm levado a estágios bem mais críticos a relação entre intérprete e personagem, conduzindo por vezes à elipse ou esvaziamento de uma dessas duas estruturas. Basta recordar a duplicação das personagens Ela entre Fernanda Torres e Fernanda Montenegro em *The*

⁷⁵ Pode-se fazer acerca dessa afirmação uma espécie de *objeção circular*. Ou seja: a capacidade de conjuração de teatralidade da apresentação do boneco (matéria discutida neste trabalho em mais de um momento) contribuiu para que as histórias de suas manifestações se contassem sem reportar uma relação de proximidade com a do desenvolvimento de um acervo dramático específico e, sobretudo, com matrizes textuais que mantivessem características próprias da forma dramática. Por outro lado, essa capacidade de conjuração de teatralidade mencionada põe em jogo elementos do drama como forma que parecem ser inescapáveis (ação em tempo presente, ação que se revela em trocas interpessoais, tensão entre forças). Daí decorre que a apresentação do boneco teatral não precisa estar apoiada em um texto dramático, apesar de – ou em parte por que – a sua apresentação por si contém evidentes elementos de dramaticidade.

Flash and Crash Days, de Gerald Thomas ou mesmo aludir à escrita de Valére Novarina que, em textos como *O animal que habita o tempo*, ou *Diante da Palavra*, escreve num fluxo discursivo contínuo, lidando com a dinâmica textual e o vocabulário de modo a afastar-se o suficiente da escritura dramaturgica consagrada para que se perca de vista a presença de falas, de sujeitos falantes e de ação dramática.

Com o teatro de animação o que ocorre é que a as ações de desvelamento do manipulador, que podem muitas vezes ocorrer a partir da mera atestação de que não há de sua parte a possibilidade de um alheamento absoluto da ação do espetáculo, abrem espaço para que o meio de expressão da personagem dramática seja uma estrutura criticamente desdobrada, que pode, muitas vezes ao mesmo tempo, produzir pulverizações da personagem, como quando separa voz e corpo ou ação e forma, como criar reverberações de figuras duplicadas ou desdobradas em diferentes possibilidades simultâneas.

Em *Terceira Margem*, adaptação do grupo Munganga (direção de Carlos Lagoeiro) ao conto *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa, a encenação usava figuras estáticas algo semelhantes às carrancas de barcos do rio São Francisco para representar alguns dos personagens do conto, principalmente o do Pai, aquele que decide viver sobre uma canoa, sendo levado pelo rio. O estatismo das esculturas de madeira carregadas pelo ator em algumas situações duplicava para o espectador a percepção dessas personagens, que entendiam tanto a forma e a presença dos objetos esculpidos como algumas reações e falas do elenco como vestígios a serem combinados para produzir a percepção de uma estrutura participante da ação do conto. Em espetáculos como *O Velho da Horta*, da Cia. PeQuod, *Homem Voa?*, da Cia. Catibrum e grande parte do repertório da Cia. Truks a leitura que o público faz da personagem é uma combinação da forma e dos movimentos do boneco com as falas e reações dos atores que os operam e vocalizam. O olhar do espectador oscila sem traumas entre o boneco e a expressão dos atores, produzindo com essa combinação um entendimento da personagem.

Essa dinâmica que por vezes pulveriza e por outras duplica e faz reverberar a personagem produz um determinado número de áreas de atrito e campos de disputa entre boneco e ator que são perceptíveis tanto nos processos de construção do espetáculo quanto nos modos como as personagens são recebidas pela audiência.

Quando aqui se defende a animação como um estatuto relacional estabelecido entre ator-manipulador e boneco, o se que pretende afirmar é que há uma maneira sutil de proceder no contato que se dá entre os dois que produz efeitos claramente perceptíveis, e que nem sempre podem ser obtidos por emprego de técnicas evidentes. Na questão de dominância que trata da condução da personagem, pode-se notar que reside em pequenos ajustes

procedimentais, e que não se relacionam apenas com procedimentos claros, muito menos no emprego da força sugestiva de recursos técnicos como iluminação e sonoplastia, para que a cena de *Em Concerto*, dos Contadores de Estórias, na qual se mostra uma jovem índia banhando-se tenha como tema central o banho da jovem, ao invés de alguém que movimentava um boneco. Existe a construção de um estado de atuação em relação que cria, por força de sua dinâmica particular, separação e indiscernibilidade entre os sujeitos mostrados por boneco e ator, que se oferecem à percepção num fluxo de alternâncias contínuas. Em discussão conduzida num intercâmbio entre as companhias PeQuod e Caixa do Elefante, chegou-se a definir o trabalho do ator em formas animadas a partir da proposição de “dizer com ele [o boneco]”⁷⁶.

Em *A chegada de Lampião no Inferno* da PeQuod – Teatro de Animação, a figura mítica do cão de três cabeças Cérbero, guardião da porta do inferno, é feito pela integração corporal de três atores, cada um manipulando uma das cabeças do cão (Figura 89). O efeito é anti ilusionista, posto que os atores são postos à mostra, sendo possível, inclusive, e apesar da dinâmica de deslocamento integrado que empregam, discerní-los individualmente. Mas a personagem, que já se notabiliza pela forma composta das três cabeças, se percebe também pelas expressões dos atores e por sua corporalidade combinadas: pelos três atores e pela integração entre corpo humano e boneco.

No exemplo já mencionado do Don Doro Hyaki Puppet Theatre (Figura 90), o efeito da combinação entre ator e boneco alterna a percepção em separado do guerreiro banido e da amante que o segue para o exílio, com o de um fardo uniforme representando em si o estatuto do banimento. O ator Oichi Okamoto atua com uma máscara e um boneco em tamanho natural que representa, em princípio uma mulher (a amante do fragmento de drama *Nô* abordado no espetáculo). Seu modo de operar a boneca metaforiza, por meio do ato de manipulação, a condução feita pelo homem à mulher no contexto histórico-social específico. Mas o ator e bailarino japonês se vale da dificuldade de distinção entre os corpos para produzir um golpe cênico significativo. Próximo ao final do espetáculo as máscaras são retiradas de modo a mostrar que num determinado momento da ação os papéis se inverteram. Diferentemente do arranjo do início do espetáculo, no momento da retirada das máscaras pode-se ver que quem estava desempenhando a mulher era Okamoto e que a máscara do guerreiro estava no boneco. Quando a troca se deu, não se sabe. Sem mencionar as pertinentes

⁷⁶ Postagem de 9 de março de 2011 do blog **Intercâmbio PeQuod e Caixa do Elefante** (<http://caixadoelefantepequod2011.blogspot.com/>), como parte das atividades propostas pelo Programa Rumos Itaú Cultural.



Figura 88: Cérbero. PeQuod – Teatro de Animação; *A chegada de Lampião no Inferno*.
Foto: Simone Rodrigues



Figura 89: Don Doro Hyaky Puppet Theatre
Fonte: Programa SESI Bonecos do Brasil e do Mundo 2008.

implicações de crítica comportamental suscitadas por esse efeito, o que a perícia corporal e manipulativa de Okamoto nos aponta é a possibilidade de se criar um efeito eficiente de indiscernibilidade entre operador e forma por meio de uma dinâmica integrativa de atuação. Ainda que se possa argumentar que a apresentação de Okamoto possa ser resultado de uma aplicação rigorosa de recursos técnicos e trabalho corporal objetivo, sem que haja a necessidade de construir uma relação específica entre ator e objetos no interior do ato performativo, esta resta como uma demonstração de rompimento hierárquico e funcional entre ator e forma animada, na qual não é possível reconhecê-los por meio de posturas, ocupações e atitudes. De fato, o que Okamoto faz é em grande parte fazer com que seu corpo, associado aos apêndices de vestimenta e mascaramento – e na própria incapacidade de perceber onde começa o seu corpo e o do boneco – seja tratado como parte ou todo de uma forma animada. O corpo do ator operador de formas posto à vista não está de todo livre da atuação de forças de manipulação.

Outro exemplo que pode nos ajudar está em um dos vídeos para Internet da série *Metamorphosen* idealizado e executado pela performer, marionetista e encenadora alemã Ilka Schönbein⁷⁷ (Video 10). Nele, a artista que produziu seus materiais a partir de moldes de seu próprio corpo mostra, em um camarim de teatro, uma criança crescida e deformada (ou uma anã) sentada no colo de uma mulher de postura hierática com o rosto coberto por uma espécie de máscara neutra feito de modo rude a ponto de revelar, mesmo de longe, uma tez bastante irregular. A menina/anã usa um velho vestido amarelado e puído. O modo como se posta no colo da figura estática e enlutada sugere dependência ou incapacidade. Ao som de uma cantiga em que uma voz infantil canta acompanhada por um acordeão ou realejo a figura infantilizada faz evoluções entre o lúdico e o grotesco sem que a mulher que a sustenta esboce qualq uer reação. Até que num determinado momento um meneio de cabeça feito pela mulher vestida de preto é acompanhado por uma reação de repreensão e medo da menina, que solicita e recebe um afago no encontro dos dois rostos.

Pouco tempo de observação nos permite perceber que a atriz veste a máscara em seu rosto e opera a cabeça da menina com uma das mãos. Grande parte do que nos faz ver seus corpos como sendo distintos está no tom e na cobertura da roupa. Os pés que balançam sem tocar o chão são atribuídos à menina, mas Schönbein se vale dos complementos corporais e das roupas para produzir a sensação de duas presenças distintas. Aqui também não se percebe uma relação clara entre operador e boneco, embora se possa admitir que há uma posição que

⁷⁷ Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=wU_tSc51_ks&feature=related>.

define um estatuto hierárquico e uma situação de controle entre as duas figuras da cena. Ainda que se possa argumentar que a impressão das presenças sobre a cena estão solidamente apoiadas sobre o aparato construído e nos jogos de dissimulação do corpo da artista, não se pode negar que a percepção dos sujeitos da cena realizam-se em plenitude no ato e na potência de relação entre ambos.

O sujeito da cena no teatro de animação é, por aquilo que se oferece à percepção do espectador, o resultado de uma série de acordos (e subversões) bastante sutis, eminentemente relacional. Essa presença qualificada surge, portanto, subordinada às relações que com ela se estabelece em um fluxo do que determino como sendo *disputas*, e é isso o que a define e molda como fenômeno da cena teatral. A atribuição do sujeito da cena sobre uma estrutura corporal estável sucumbe ante a variedade de combinações de forma e de forças de atenção e relação, que podem envolver não apenas boneco e ator, mas qualquer recurso produtor de sentido sobre a cena teatral.

3.2.2. Segundo campo de batalha: o lugar do teatro

Não podemos jamais aplicar os mesmos padrões ao ser humano e ao boneco. ... O boneco não pode nunca viver a menos que represente. O homem não jamais representar, a menos que viva.

Alexandre Bakshi

Tillis resgata uma noção apresentada pelo artista de animação norte americano Basil Milovsorof, de que o boneco seria possuidor de uma “teatralidade inata” (1992, p. 65; 67) e a emprega para discutir bonecos cujas apresentações são de tal maneira esquemáticas e simples que seria difícil reconhecer nelas qualidades de apresentação teatral. Seriam bonecos feitos para executar uma ação determinada, como jogar malabares, evoluir em barras às quais estão presos ou movimentar seus corpos de modo a sugerir uma dança⁷⁸. Tillis acompanha Milovsorof no entendimento de que toda apresentação com boneco encerra, devido à presença do boneco, um caráter inapelável de teatralidade que se dá por meio de uma relação que esta estabelece com alguns elementos da forma dramática:

Em todos os casos, a tentativa envolve a representação de uma ilusão. Assim, mesmo se o contexto da representação envolve um malabarista vivo, em oposição ao teatro, a pretensa vida do boneco malabarista se dá em uma personagem de um malabarista vivo. Ainda que seja apenas um “objeto”, seus signos abstratos, nesse caso os movimentos característicos do malabarismo, levam a plateia a imaginar que este possui a “vida” de um malabarista. Essa pretensão cria ao menos um tipo rudimentar de drama, “a apresentação de um malabarista”. (TILLIS, 1992, p. 68. tradução minha)

No momento em que faz essa afirmação Tillis está num esforço de reconhecer a existência do efeito de “visão-dupla”, uma variante da opalescência jurkowskiana, em toda apresentação com bonecos⁷⁹, e parece apoiar sua argumentação sobre um caráter de representação, que conferiria a esse “faz-de-conta” certo estatuto ficcional ou, em suas palavras, “de uma ilusão”.

Jurkowski amplia a discussão acerca da teatralidade inata da forma animada ao justificar a descontinuidade de uma produção literária para a cena de bonecos devido ao fato de que este não precisa se apoiar numa escrita dramatúrgica convencional para produzir uma situação teatral, uma vez que “criar vida com o auxílio de marionetes toca, de uma certa maneira, a ficção” (1991, p.3).

⁷⁸ Bons exemplos de manifestações mais recentes dessa forma de apresentação são os artistas de bonecos de fios norte americanos Frank Paris (1914-1984) (Video 11) e Philip Huber (Figura 10). Apresentações sob a forma de espetáculos de variedades, com bonecos, geralmente executando números de canto e dança. Acerca de Paris, há um vídeo de uma de suas performances em <<http://www.youtube.com/watch?v=rJ0u6sfuO-Y&feature=related>>; Huber tem vídeos e imagens de seus trabalhos postados no website <<http://www.hubermarionetes.com>>.

⁷⁹ Cabe aqui a recordação de que Tillis não emprega em seu estudo termos ampliados como *forma animada*, preferindo ao invés disso propor uma ampliação da definição da palavra *puppet* para compreender outros arranjos e considerações.



Figura 90: Malabarista de fio.
Fonte: (**Puppetry International**, no. 9.
Strafford: UNIMA-US, 2001. p.44)



Figura 91: Mané Gostoso.
Fonte: (<http://www.artesol.org.br/>)

Esse boneco, comum como brinquedo popular, faz evoluções sobre os bastões, como se fosse um ginasta ou acrobata.

Podemos ampliar essa discussão com a ajuda dos conceitos de *opalização*, de Jurkowski, e de *visão-dupla*, de Tillis, ao afirmar que uma apresentação com formas animadas é capaz de conjurar teatralidade por meio de recursos que tocam necessariamente a tensão da percepção simultânea do boneco como objeto inerte e como vida imaginada. Essa capacidade já foi comentada em nosso primeiro capítulo, e pode nesse momento ter sua apreciação ampliada por meio da consideração de que a simultaneidade perceptiva da forma *opalizada* do boneco produz, mesmo quando a apresentação se limita a reprodução de uma dança, uma dinâmica perceptiva crítica que guarda algumas características de dramaticidade, das quais a mais importante é a disposição de um embate tenso e direto entre as duas instâncias de ontologia dispostas simultaneamente pela apresentação do boneco. Essa questão é capaz de ser ampliada de modo considerável se entendermos a forma do boneco com algo possuidor de uma discursividade peculiar e potente.

O antagonismo dramático nesse caso migra para o interior de forças em embate postas em jogo – e realizadas em grande parte nos sentidos do espectador – nas contradições dispostas pela aparência de autonomia que a apresentação do boneco teatral faz sugerir. Pode-se afirmar que ao ator vivo faz-se necessária certa quantidade de condições e características para que a sua atuação possa ser entendida como espetacular; ao boneco basta apresentar o mistério e a maravilha do encadeamento de passos ou a impressão de deter sua atenção sobre algo.

Entendemos assim que o teatro de animação possui uma capacidade inata de conjurar certa espetacularidade, segregando tempo e espaço de modo a instaurar a partir da apresentação do boneco a cena teatral. De fato essa teatralidade inata pode ser também bastante afetada pela mobilidade relacional e pelas dinâmicas focais que se verificam entre ator e objeto. Variações dessas relações possíveis podem afetar a percepção do espaço, o entendimento da trama exposta, o sentido de representação e os focos de narratividade do espetáculo. Passemos agora a explorar algumas das maneiras pelas quais o teatro de bonecos explora recursos específicos de teatralidade, e como a dinâmica relacional do ator pode dinamizar e refletir-se sobre a constituição e percepção desses recursos.

Steve Tillis encaminha uma reflexão acerca da capacidade que o boneco possui de evocar e dar corpo a realidades fantásticas. Dentre os autores que menciona, chama atenção um fragmento de texto de Michael Malkin, no qual se apresenta um conceito caro ao teatro de animação:

O teatro de bonecos desempenhou um papel vital no desenvolvimento do que pode ser considerado o conceito dramático de *impossível plausível...* [Este] é o elo

entre o mundo real e o reino da pura fantasia. ... É nesse sentido que o que o teatro de bonecos representa um conceito teatral básico; representa a imaginação dramática em uma de suas formas mais fluidas. (MALKIN *apud* TILLIS, 1998, p.37)

A idéia apresentada por Malkin de “impossível plausível” é um recurso valioso para dar credibilidade a ações executadas por bonecos, tanto as mais realistas quanto as mais fantásticas, e também é empregado em algumas linguagens físicas de expressão como a mímica. Trata-se a princípio de simular subordinações de natureza física atuando sobre corpos sobre as quais elas não se aplicam. A aplicação desse princípio domina grande parte dos processos de educação, treinamento e ensaio de atores-manipuladores, que precisam lidar como o boneco como se este estivesse sujeito, por exemplo, à lei da gravidade. Para fazer um boneco saltar, por exemplo, a simples retirada de seus pés do chão e a sua movimentação até o ponto de chegada não são suficientes para deixar sobre a platéia a impressão de que o que assistiram foi um salto. Faz-se necessário que o corpo do boneco se aproxime do chão com uma dobra dos joelhos, dando a impressão de que é necessário tomar impulso, que a decolagem acompanhe o esticamento de pernas e tronco, mediado pelo movimento de braços característico da mediação de equilíbrio que fazemos para saltar, e finalmente aterrissar com os pés adiante do corpo, seguido por nova dobra dos joelhos e aprumo final do corpo. O boneco manipulado não está submetido à gravidade como o corpo humano está, mas imitar essa subordinação com o boneco garante não apenas a inteligibilidade de suas ações, mas sobretudo uma qualidade de atenção dispensada pelo espectador que, segundo Tillis, é uma das causas principais pela atração especial que a apresentação com bonecos exerce sobre a platéia. Quanto mais simples e limitado em movimentos é o boneco, como é o caso da luva, a aplicação desse princípio acompanha a produção de efeitos de grande comicidade. Mas o conceito de impossível plausível não se aplica apenas à mimetização de atitudes realísticas. É quando tratamos de situações de fato fantásticas, quando as atitudes do boneco extrapolam os limites do corpo humano é que se obtêm as impressões mais intensas sobre a platéia. Nesses casos o impossível plausível consiste na aplicação de alguns procedimentos de subordinação à física que, ainda que não bastem para identificar como humanamente possível que um homem voe, ou que seja atingido por um cofre sem perder a vida, imprimam na atitude corporal do boneco um certo envolvimento com o evento fantástico. É preciso, afinal, tomar impulso e erguer os braços antes de levantar vôo.

O espetáculo *Sangue Bom*, da Cia PeQuod Teatro de Animação apresenta alguns bons exemplos de aplicação do impossível plausível, sobretudo nas passagens abertamente

inspirada em desenhos animados. Num dado momento o Caçador tenta aprisionar o Vampiro jogando uma rede sobre ele. Desastradamente o Caçador acaba prendendo a si mesmo, e na tentativa de livra-se dá alguns passos para trás, saindo assim de cima do balcão que lhe faz as vezes de chão. Sem saber que perdeu o apoio, paira suspenso no ar por alguns instantes até que se dá conta de que não há chão sob seus pés. Essa situação impossível é seguida por um movimento intencionalmente realizado pelos manipuladores do boneco que representa o Caçador de fazer o tronco do boneco ultrapassar seus braços que seguem como que erguidos, devido a observância do fato de que em uma queda estendida, os braços, por serem mais leves que o tronco, caem por último.

Tillis não demora a afirmar que o impossível plausível não é um conceito exclusivo da animação, apesar de ser um princípio essencial para sua estruturação técnica, e uma das pedras fundamentais da linguagem, que usa o fantástico como um de seus temas centrais e que emprega de grande apuro técnico e esforço de atenção para representar a vida mais corriqueira. Não é de se admirar, portanto, que para o teatro de animação a construção de uma ilusão seja algo tão central para a linguagem, e um campo onde se trafega entre combinações complexas, pois que a simples instauração de uma impressão de autonomia é suportada e atravessada por diversas forças de instabilização, o resultado de uma elaboração da qual participam diversas forças concorrentes.

O impossível plausível é um recurso por meio do qual o teatro de animação dispõe diante do espectador uma realidade espetacular posta em destaque. Amplia assim a percepção simultânea da visão-dupla na ação do boneco teatral para o ambiente ampliado dos prováveis limites da encenação, com seus códigos e sua combinação mais sofisticada de elementos de teatralidade. Vemos dessa maneira essa percepção opalizada figurar também em recursos de ordem de encenação e dramaturgia.

A obra de Roger-Daniel Bensky acerca da dramaturgia francesa para marionetes (1969) aponta a existência de duas correntes temáticas dominantes em espetáculos com bonecos: a fantasia (feérie) e a caricatura social. Ambos os casos lidam de modo bastante pronunciado com a suplantação de limites da realidade, seja por meio da superação de seus limites ou pela deformação, constituindo-se em terreno válido para o emprego de um elemento teatral cuja percepção se desdobra entre a evocação à vida e o pertencimento ao mundo dos objetos. A apresentação com o boneco segrega um espaço que se afirma eminentemente teatral na medida exata em que transforma os signos de realidade que busca representar para dentro de um âmbito de inescapável simbolismo. Em obra mais recente, o mesmo Bensky aponta:

Contudo, podemos dizer de maneira geral que, por oposição a uma representação realista, ou, “fisioplástica” da natureza, o símbolo comporta uma representação “ideoplástica” do real. O símbolo exprime a realidade por meio de uma transfiguração do ser em signo. A marionete, devido a sua plasticidade e sua capacidade transformadora, enquadra-se claramente dentro de tais critérios. Podemos assim formular uma primeira lei estética: o teatro de bonecos permite uma representação simbólica da realidade. (BENSKY, 2000, p. 28 – tradução minha)

Curioso é notar que essa realidade alterada, destacada, simbólica, não se instaura se não por meio de uma dinâmica de visão-dupla, ou seja, da percepção simultânea de plausibilidade e impossibilidade. Uma realidade posta em crise, desde seu interior, pelas forças que a constituem. Os mesmos fundamentos que dão forma ao esse domínio “ideoplástico” mencionado por Bensky são aqueles que o revelam como uma impossibilidade, ou quem sabe, como uma realidade circunscrita pelos limites da representação teatral.

Há nessa dinâmica de crença e descrença um elemento central, apontado por Bensky e Balardim, que é absolutamente impossível de ser ignorado. O fundamento primordial dos campos de batalha aqui arrolados, que é a percepção do espectador. Não será possível prosseguir na avaliação das condições de segregação do real na dinâmica relacional entre ator e boneco sem inserir na questão a disponibilidade à percepção do público.

Segundo Bensky, “devido a sua irrealidade primitiva, a marionete poderá apenas adquirir o poder de evocar o real graças a uma cumplicidade ativa por parte do espectador” (idem, p.36). Ou seja, a potência significativa da forma animada não se realiza por força exclusiva das instâncias produtoras do espetáculo, e depende que o seu público aceite o jogo proposto. Cabe ao artista – e à forma – lançar mão de recursos de atração e esperar poder sugerir uma cumplicidade criativa.

Balardim aponta a existência de uma predisposição ao jogo que parte do espectador, mas ressalta que essa predisposição deve ser incentivada por recursos de indução e direcionamento da atenção presentes nos modos e qualidades de operação da forma animada. Se imaginarmos que tais recursos de incentivo à predisposição do espectador repousam evidentemente sobre características de perícia manipulativa, mas também sobre modos de condução da narrativa espetacular (dos quais alguma perícia manipulativa faz parte, mas que pode variar em termos de direcionamento de atributos técnicos de acordo com características do espetáculo e da maneira como a forma animada nele se insere), estamos levando em consideração que o trabalho de instauração de realidade segregada específica em determinado espetáculo de animação requer do ator a ação de qualidades manipulativas, não apenas da forma animada, mas de todos os elementos que compõem a cena. Mas o que isto equivaleria a

dizer, a essa altura da reflexão? Que o ator em teatro de animação dispensa sensibilidade e técnica manipulativa a todos (ou quase todos) os componentes da representação, ou que a cena de animação seria aquela em que todos os componentes da representação contém, de certa forma, alguma qualidade de forma animada?

Mas em que nível a participação do ator-manipulador pode vir a interferir na condução dessa narrativa ideoplástica da cena de animação, e de que maneiras a sua participação qualifica a segregação do real que se opera? Ora, fica claro desde já que a percepção do ator por parte da platéia necessariamente impõe características à narrativa espetacular, que forçosamente o incorpora à sua estrutura. Por exemplo, um manipulador que interfira na ação da cena de bonecos por efeito de uma imperícia tem grande possibilidade de deformar a ação dramática de maneira indesejável, alterando também o modo como a platéia percebe e aceita o espetáculo. O efeito provocado por uma interferência mal calculada pode vir a se refletir de diversas formas sobre o jogo de crença e descrença que se estabelece entre a plateia e a cena.

Os arranjos relacionais que se estabelecem em cena entre manipulador e boneco assumem grande influência sobre o modo de recepção do espetáculo. Assim sendo, um espetáculo que lide com a ocultação dos manipuladores e opte por não envolvê-los na trama central da peça tende a lidar com a condução de uma narrativa com alguma estabilidade, ainda que a já comentada inevitabilidade na consideração da presença do ator operador, mesmo oculto, encaminhe a percepção do espectador a entender as ações de bonecos e atores como sendo distintas e simultâneas. Uma vez posto à mostra, como ocorre com espetáculos de manipulação direta, ou em espetáculos que apresentam uma combinação de participações de atores e bonecos, o ator passa a integrar a cena de modo a poder assumir outras possibilidades de interação com a ação espetacular e com as formas animadas. No espetáculo *Sangue Bom*, da PeQuod – Teatro de Animação, na qual, ainda que não se perceba uma interação entre manipulador e boneco que sugira uma dinâmica de contracenação, há no figurino e na atitude dos manipuladores a montagem de um dinâmica relacional que se dá entre os personagens representados pelos bonecos e a sugestão de que os manipuladores formam uma equipe de estivadores medievais vestidos em trapos, que agem como serviçais sinistros da ação da peça. O espetáculo não faz dialogarem ou relacionarem-se diretamente atores e bonecos, mas a disposição simultânea das ações de bonecos e atores operadores é fundamental para características do espetáculo no que diz respeito a questões de ritmo, tensões, apresentação de personagens e recursos de comicidade.

Diversas possibilidades de relação se abrem a partir do partido cênico do animador aparente. O que se pode perceber, no entanto, é que a opção por tal partido cênico torna mais

agudas as questões de soberania mencionadas neste capítulo, que precisam ser vistas com atenção, uma vez que alteram consideravelmente a maneira como se percebe a cena de animação, e assim demandam atitudes calculadas no sentido de preservar as ênfases pretendidas ao espetáculo.

O Grupo Sobrevento possui um espetáculo para crianças chamado *Cadê meu herói?* Nele se usa um texto do argentino Horacio Tignanelli, e é apresentado com bonecos de luva aproximados aos da técnica de luva chinesa⁸⁰. A história de como a Princesa Colherzinha de Mel busca se livrar das garras de seu algoz e apaixonado Barão, recorrendo até mesmo à Internet para contratar heróis de encomenda, é mostrada sobre uma grande estrutura de empanadas combinadas que descreve as ameias e janelas do castelo do vilão. O espetáculo lida com os atores operadores ocultos atrás da estrutura cenográfica, e não se estabelece qualquer tensão de identidade entre boneco e operador, até o final do espetáculo, quando a Princesa finalmente se sensibiliza aos apelos amorosos do Barão. Assim que selam seu compromisso, os dois bonecos então se comprometem a promover o encontro entre duas pessoas que vivem sob eles, e que também demonstram certa amargura solitária. Saem então detrás das empanadas os bonecos com os manipuladores que os vestem, Luiz André Cherubini e Sandra Vargas. O diálogo que se segue passa a confundir os limites entre manipulador e boneco, não se pode mais ter total clareza de qual das partes emite a fala proferida alternadamente pelos dois atores, pois que boneco e manipulador confundem-se no exato momento em que a aparição dos dois atores também produz um desmonte do conto de aprisionamento da donzela. Passamos assim a ter uma apresentação que prima por um encontro mais próximo entre atores e público, deixando o conto de fadas no longínquo de uma lembrança ou sugestão. Se direcionarmos a atenção aos bonecos animados, permitimos que estes habitem um espaço à parte, de uma ficção envolvente e maravilhosa, mas parece que dar a cena ao ator é também transformá-la, no caso do teatro de animação, num espaço de dissociação ficcional, uma encruzilhada de possibilidades de envolvimento que exacerba o caráter lúdico e o pacto com a platéia para o estabelecimento da verdade da cena. É claro que a cena de animação não pode se dar ao luxo de fundar sua ficção numa ou noutra prerrogativas. Seu efeito final é o resultado do fluxo incessante de dominações e partilhas produzido pela dinâmica do organismo performativo combinado.

⁸⁰ Os atores da companhia fizeram um treinamento da referida técnica com o mestre chinês Yang Feng. A luva chinesa difere da luva ocidental, entre outras coisas, em detalhes de sua empunhadura, que permite ao boneco movimentos de giro e salto mais facilmente. A luva chinesa é conhecida por sua dinâmica e leveza, e por ser especializada para realizar cenas de lutas e danças acrobáticas, além de permitir, ao menos nas mãos de grandes mestres como Yang Feng, realizar movimentos extremamente especializados e raros para esse tipo de boneco, como o manuseio de pequenos objetos e malabarismos.

Outro exemplo que serve a esta reflexão é o já citado espetáculo *Homem Voa?*, da Companhia Catibrum de teatro de bonecos, de Belo Horizonte. A montagem emprega preferencialmente a manipulação direta sobre balcão, em combinação com projeções e sombras. Diferentemente de exemplos anteriormente mencionados, nos quais há momentos pontuais de diálogo entre atores operadores e bonecos, ou do *Sangue Bom* da PeQuod, em que a visibilidade dos atores acompanha uma tentativa proposital de incorporação à ambiência do espetáculo, *Homem Voa?* lida com os operadores à mostra a partir de uma clara adesão da neutralidade como estratégia de condução focal do espetáculo, e empregando uma orientação procedimental clara sobre a busca por esse efeito, que se verifica pelas posturas impassíveis e atentas dos atores, em vestes escuras e com os rostos descobertos e olhos voltados para os bonecos. Curioso é notar que, ainda que do ponto de vista da orientação focal o modo de apresentação dos atores em *Homem Voa?* encaminhe a

atenção do público para a ação eleita pela encenação como sendo central, esta pode se caracterizar como uma atitude de renúncia à participação no espetáculo. Já foi comentado neste trabalho que tudo aquilo que faz parte do campo perceptível do espetáculo teatral se encontra inapelavelmente incorporado a ele. Nesse sentido as escolhas de interação entre ator e forma não devem ignorar o fato de que nenhum desses elementos é capaz de se alijar da constituição do espetáculo, num fluxo incessante de produção de relação e sentido. Abrir mão dessa prerrogativa é cedê-la a outrem.



Figura 92: Sobrevento; *Cadê meu herói?* (atores: Sandra Vargas e Luiz André Cherubini)
Fonte: (http://www.sobrevento.com.br/fichatec_herói.htm)



Figura 93: Sobrevento; *Cadê meu herói?*
Fonte: (<http://www.sobrevento.com.br/>)

3.2.3. Terceiro campo de batalha: a potência metafórica

A idéia de que bonecos são criaturas inanimadas controladas por seres humanos é incorreta, e a posição é exatamente o oposto: o artista está à mercê de seus bonecos.

Walter Wilkinson

O terceiro dos *campos de batalha* das relações entre ator e objeto na cena de animação é talvez o mais vasto e delicado de ser abordado. Primeiramente porque a potência de significação do boneco – do ato da animação e das condições de animador e animado – resulta em matéria que se assenta nas origens da expressividade com a forma animada, antecedendo em tempo e relevância às discussões técnico-estéticas que vinham sendo conduzidas até o momento. O poder do teatro de animação de metaforizar o humano em suas condições existenciais, nas formas que assumem as suas relações, nas ligações que este estabelece coletivamente e no modo como elabora aquilo que lhe é inapreensível talvez seja o motivo fundamental da existência e longevidade de uma manifestação artística que se encarrega de promover uma imaginação de vida em algo que se percebe primordialmente como um objeto. Em segundo lugar porque a já mencionada variedade de manifestações em teatro de animação produz, desdobrando-se em tempo e espaço, inúmeras leituras da condição individual do ser humano, assumindo feições antagônicas entre si, e assentando-se sobre diversas concepções e filosofias.

Finalmente, a tentativa de entender o quanto os arranjos perceptivos que se estabelecem entre ator e forma sobre a cena dialogam com concepções correntes acerca da condição do homem na contemporaneidade e das relações que este estabelece consigo e com o coletivo lida com um esforço de entendimento de um presente imediato, cuja extrema proximidade o torna esquivo ao olhar, dificultando seu entendimento também pelo fato de, em diversas ocasiões, produzir sentidos que se relacionam de maneira nem sempre harmoniosa entre as suas condições de produção e os seus modos de recepção.

Quando pensamos nas formas mais recentes de exploração cênica a partir das relações possíveis entre ator e forma animada uma figura se sobressai. Sobretudo com o emprego do aproveitamento da expressividade do operador aparente, verificamos que os temas para espetáculos de animação se desenvolvem apoiados em grande parte sobre recursos de metateatralidade, dos quais podemos considerar como situação mais comum aquela que mostra o boneco que adquire consciência dos fios que o sustém, e variações do mesmo tema de acordo com diferentes estruturas de bonecos e modos de abordagem.

O final de *Filme Noir*, da PeQuod – Teatro de Animação, mostra uma luta tragicômica entre a personagem central da trama – o Detetive – e seus manipuladores. O espanto produzido pela revelação de sua condição de boneco, e o conseqüente esforço para libertar-se das mãos dos operadores, termina com a afirmação da condição de objeto do boneco. Deixado inerte sobre uma prateleira, as reflexões da voz em *off* que até pouco antes eram atribuídas a ele selam a ruptura entre o discurso e a forma da personagem na alegação de que “não passa de uma voz gravada”⁸¹.

Há uma apresentação com um boneco que representa um pierrô operado por fios, atribuída ao artista de animação e encenador francês Philippe Genty⁸², apresentada no programa televisivo do mágico britânico Paul Daniels⁸³ (Video 12), no qual, após realizar alguns volteios e caminhadas, o boneco percebe a presença do operador e vai aos poucos se dando conta do cordame que o sustenta e que o movimenta. Tal tomada de consciência é seguida por um movimento de cobrir o rosto com o braço e movimentar a cabeça, indicativo de choro. Em seguida o boneco passa a retirar as cordas nas quais se prende, perdendo, sucessivamente o movimento de cada articulação que solta do fio. Ainda que vá aos poucos empilhando-se sobre si mesmo, perdendo ao mesmo tempo a capacidade de mover-se e a de produzir imaginação de vida, o boneco segue em seu intento até que reste sobre o chão, de modo a não permitir a distinção de suas partes corporais. Após o último fio ser retirado, a mão do boneco pousa sobre o chão e vira-se, indicando sua morte. Quando o foco luminoso se abre o operador não está mais sobre o palco, apenas o que antes foi o pierrô, amontoado.

Outro espetáculo que merece menção é *O princípio do espanto* (2002), da Morpheus Teatro de bonecos. O ato, realizado com um boneco de manipulação direta, é conduzido por apenas um ator (João Araújo), e traz como curiosidade ao fato de se haver desenvolvido uma pega para a sua boca, na parte posterior da cabeça do boneco, deixando os dois braços livres para a operação de um boneco que usualmente requer três condutores. O espetáculo é inspirado – a ponto de ser citado na apresentação e figurar no título do espetáculo – num trecho inicial das Elegias de Duíno de Rainer Maria Rilke:

Quem, se eu gritasse,
Entre as legiões de Anjos me ouviria?
E mesmo se, inesperadamente, um deles me acolhesse ao coração,
Eu sucumbiria perante sua existência mais forte.

⁸¹ A referida sequência se encontra descrita e melhor comentada em PIRAGIBE, 2007, pp. 73-84.

⁸² Atribuição não confirmada.

⁸³ Disponível na Internet em: <<http://www.youtube.com/watch?v=SphHaiW7fzg>>. Há de fato poucas referências acerca do vídeo; sem data ou mesmo uma informação clara se o operador se trataria de fato de Philippe Genty. Paul Daniels conduziu um programa de mágica e variedades exibido pela rede de televisão britânica BBC entre os anos de 1979 e 1994, chamado *The Paul Daniels Magic Show*.

Pois o belo não é senão o princípio do espanto
 Que mal conseguimos suportar.
 E ainda assim o admiramos, pois,
 Sereno, deixa de nos destruir.⁸⁴

O trecho de Rilke é tratado de maneira ambígua no espetáculo, uma vez que se percebe certa subversão do entendimento óbvio do controle do ator sobre o boneco. A partir do momento em que o boneco manipulado pelo ator entra em cena o vemos criar uma série de ações envolvendo objetos que os cercam, inclusive uma relação comicamente narcísica com um quadro numa moldura, que depois é dado a ver tratar-se de um espelho. O trecho final do espetáculo aborda o reconhecimento por parte do boneco da presença e da ação do operador, conduzindo-o do espanto, a uma tentativa violenta de libertação, e culminando em aceitação e o reconhecimento, por parte do boneco, de que sua existência é algo forjado. O espetáculo termina com o boneco reagindo de modo a aceitar a morte em conjunto com o ator. O último movimento da peça, de apagar uma vela, é executado por ambos, e ambos desaparecem. Tanto o boneco movido pelo ator, quanto o ator que subordina seu “sentido de ser” no boneco que anima.

A potência de significação e envolvimento contida em cenas como as descritas diz respeito exatamente ao modo como é possível reconhecer alguns aspectos da condição humana, ou pelo menos de como certas correntes de pensamento abordam questões da condição humana, como algo duramente subordinado a forças que lhe suplantam e das quais muitas vezes não se tem consciência. Aqui o operador não representa o humano, que passa a ser mostrado por meio do estado e do comportamento do boneco. Ator e boneco não se mostram como forças integradas e interdependentes, mas como entes separados que ocupam posições muito definidas em uma cadeia de hierarquia e subordinação. A força controladora se encontra exterior ao que é controlado, mas impondo a esse um tipo de dominância para a qual a tentativa de libertação equivale à renúncia à existência. A atitude do boneco de romper com seus fios pode ser entendida tanto como uma afirmação da liberdade, ainda que à custa da própria vida, ou uma discussão sobre a inconsciência da humanidade acerca de seus próprios mecanismos de existência, levando-a a investir às cegas contra aquilo que a sustenta. De qualquer forma a cena do pierrô de fios versa indiscutivelmente sobre uma condição humana de subordinação quase irrecorrível, apresentando boneco e operador como indicativos da fragilidade do arbítrio humano e de forças de determinação, que podem ser de natureza divina, atávica ou social.

⁸⁴ Citação retirada do programa do espetáculo.



Figura 94: Morpheus Teatro; *O princípio do espanto*. ator: João Araújo
Fonte: (<http://www.morpheusteatro.com.br/>)
Foto: Henrique Sitchin



Figura 95: Morpheus Teatro; *O princípio do espanto*. ator: João Araújo
Fonte: (<http://www.morpheusteatro.com.br/>)
Foto: Henrique Sitchin

O retrato da vida humana como presa de forças de determinação contra as quais não se pode investir animou quase toda a tragediografia grega e está presente em diversos temas da criação dramaturgica, muitas vezes transfigurada sob a forma das relações do homem com o poder, como se vê constantemente o indivíduo apresentado por Shakespeare como sendo um “joguete do destino” (Ricardo III, Henrique VI, McBeth, Medida por Medida, dentre outras), mas também sob o jugo da complexidade e dos preconceitos das estruturas sociais, o que aparece em diversas obras da literatura romântica (Madame Bovary, A dama das camélias), ou mesmo por uma combinação pouco tolerante de atavismo e regras sociais, como está retratado por Garcia Lorca em obras como Yerma e Bodas de Sangue.

É inegável, então, que essa visão da marionete como metáfora do homem preso a determinismos de variadas origens não apenas se mostra em arranjos simples de estruturação da cena de animação como tem claras relações com temas do teatro e da literatura expostos em algumas obras de qualidade e vigor significativos. No entanto, não parece que o teatro de animação contemporâneo se satisfaça em apenas empregar efeitos de metateatralidade de relação entre operador e forma para tratar de um indivíduo aprisionado por cordas de controle inexorável. Parece, isso sim, que o recurso ao humor e à ironia para tratar da questão da subordinação, os jogos de indiscernibilidade da origem do controle e a crescente cooptação do corpo do ator para dentro da cena de animação em arranjos de composição corporal e de objetificação do corpo do ator apresenta novas possibilidades de disposição relacional entre ator e boneco, além de trazer à baila uma discussão menos fatalista e simplificada das relações do homem com as forças de determinação.

Tillis aponta que as metáforas mais usuais na apresentação com a forma animada são aquelas relacionadas a criação e controle (p. 160). Para isso, inicia a sua verificação com os jogos teatrais observados mesmo no objeto ritual e no brinquedo infantil. De fato, essas duas circunstâncias de emprego da figura assemelhada à forma animada (tornada boneco por meio da sua capacidade de conjuração de teatralidade) lidam, cada uma a seu modo, com a apresentação de um estatuto que determina uma dinâmica de controle. Seja por meio da inércia que solicita uma atuação de autoridade e cuidado maternal, pelo estatismo hierático que suplanta a humanidade e sugere reverência, ou outras relações possíveis. De fato, parece ser lícito supor que a relação entre objeto e indivíduo nos contextos de jogo ou ritual apenas sugerem as relações de controle e criação quando adquire nela mesma alguma característica teatral, seja por meio de componentes espetaculares, de evocação de certa visualidade sugestiva, ou por meio do estabelecimento de uma tensão relacional destacada, ao menos em parte, da realidade imediata para repor em jogo identidades e situações.

A potência metafórica da relação entre operador e forma torna-se, de acordo com a construção da reflexão deste trabalho, num *campo de batalha* na medida direta em que essa relação, ao invés de abandonar os temas nucleares de criação e controle apontados por Tillis, vale-se das variações integrativas entre ator e forma, das transformações na consideração do boneco teatral e na ampliação de possibilidades de atuação do ator operador, para ampliar as formas de abordagem dos temas nucleares, com a construção de discursos ambíguos, críticos e mesmo subversivos.

Se nos reportarmos a já mencionada *Filme Noir*, da PeQuod – Teatro de Animação podemos perceber que mesmo após a mal sucedida tentativa do boneco Detetive de libertar-se de seus manipuladores, sendo posto inerte sobre uma prateleira, a voz em *off* atribuída à personagem não cessa. O texto dito desmonta o fatalismo da ação anterior, de modo a não ser mais possível entender a voz como componente de uma construção estável de personagem.

Por uma convenção qualquer esta voz deve parecer que está na minha cabeça, que são os pensamentos de alguém. Os meus pensamentos. Este foco de luz assim também dá esta impressão. E você aí na cadeira acredita nisso... Ei, isso é uma voz gravada. Só isso. É só uma voz gravada.⁸⁵

Nesse sentido o uso da ironia desfaz tanto o aspecto trágico da sujeição do boneco, mas também contribui para produzir uma dúvida acerca da própria integridade da personagem, que passa a ser visto ironicamente como uma combinação acidental de elementos.

O uso da ironia aqui produz não apenas uma espécie de desmontagem subversiva da condição trágica da sujeição, mas também aponta para algo que será fundamental para a discussão de questões mais recentes em animação, que anima também grande parte da criação teatral, sobretudo no que diz respeito a novas concepções de dramaturgia e personagem. O retorno cômico à questão do controle refaz e adensa o próprio mecanismo desse controle, detonando feixes em direções opostas, e produzindo com isso sujeitos sem contornos definidos, espalhados entre corpos. A produção espanhola *El Avaro*, do grupo Tábola Rassa (Figura 97) possui um momento que explica bem o que se afirma. Trata-se de uma interpretação do Avarento, de Molière, feito com boneco criados a partir de torneiras e peças de hidráulica, manipulados sobre balcão com o ator operador segurando a torneira que faz as vezes de cabeça da personagem com uma das mãos, e usando a outra como mão da própria personagem. Na passagem em que Harpagão sofre de delírios paranoicos de que estariam atrás de sua fortuna, o boneco se dá conta da presença do ator operador, o que amplia o seu

⁸⁵ VELLINHO, Miguel. **Filme noir**. Mimeo.. A narração do texto apresentada em *off* durante as apresentações do espetáculo *Filme noir* é feita pelo ator Renato Peres.

desespero, pois passa a supor a existência de um monstro querendo roubar-lhe. Após mais um tempo o boneco vira-se para o ator e faz um jogo de verificações do qual decorre o entendimento de que a sua voz é emitida pelo operador. Em seguida o boneco acalma-se e diz: “Este não é um monstro; este sou eu”.

O exemplo de *El Avaro* apresenta também uma questão que foi mencionada em outros momentos deste trabalho que é o emprego de partes do corpo do manipulador para compor a forma do boneco, nesse caso o compartilhamento da terminação de um dos braços e da mão. Esse uso não é exclusivo da montagem em questão. O espetáculo *O patinho feio* da companhia catarinense Gats (Figura 98) apresenta as aves do conto de Andersen combinando os braços das atrizes a complementos de seu figurino, podendo ser mangas bufantes ou sacolas plásticas. Já foram citados outros empregos semelhantes em trabalhos de Hugo e Inês, Ilka Schönbein, e tantos outros, sem mencionar a objeção formulada por Tillis acerca da proposta de desconsideração da luva como boneco teatral por Jurkowski, devido ao fato de esta ser, de fato, uma mão *adereçada*.

A combinação de partes do corpo do ator operador à estrutura visível do boneco amplia a problemática da discernibilidade entre os dois, tornando ainda mais esquivada a percepção a sujeição do boneco pelo ato de controle, uma vez que amplia a ambiguidade corporal da personagem mostrada pelo ente combinado. A visagem de uma relação de sujeição se perde em meio a um jogo de atuação compartilhada, na qual não se consegue mais perceber a forma do boneco como algo independente ao corpo do ator.

De fato esse recurso faz um pouco mais que dissipar impressões de subordinação, ele atrai o corpo do ator (ao menos as partes envolvidas) para o interior do que se pode considerar como sendo a forma animada. Transforma o braço em boneco (ou em uma parte dele); faz o que é percebido invadir o terreno daquilo que é mecanismo interno de produção da apresentação, na exata medida em que nos mostra um braço manipulando a si próprio na relação que este estabelece com o a personagem que o boneco representa.

Esse tipo de efeito traz ator e marionete para uma espécie de terreno comum de atuação. Ainda que se perceba com muita força o quanto a relação de manipulação produz significados e divide estágios semânticos dentro do espetáculo⁸⁶, percebe-se, na realização de que atores postos à vista passam a integrar o campo visível do espetáculo, uma tentativa de

⁸⁶ Como, por exemplo, em *Sangue Bom*, da PeQuod – Teatro de Animação, em que mesmo que se perceba alguns jogos de integração entre operadores e bonecos, está dada com clareza a separação dos diferentes *estágios* do espetáculo do qual cada um dos grupos participa. *Homem Voa*, da Cia. Catibrum, aplica certa ênfase nessa separação, investindo numa atitude de neutralidade que se revela pouco eficaz como tal, devido à postura



Figura 96: Tabola Rassa (Espanha); *El Avaro*. (atores: Asier Saenz e Olivier Benoit)
 Fonte: (<http://www.tabolarassa.com/>)



Figura 97: Gats; *O patinho feio*.
 Fonte: (Programa SESI Bonecos do Brasil e do Mundo, 2008)

excessivamente alheada dos atores operadores de formas. Aqui, mais que no primeiro exemplo, a decalagem entre os “estágios” da representação.

estilização da participação dos atores, o que desnaturaliza seus comportamentos, levando-os assim a serem entendidos como figuras de naturezas não muito afastadas dos bonecos que operam.

Podemos para este momento mencionar uma boa quantidade de exemplos eficazes: os chapéus de abas largas usados pelos atores do Sobrevento em *Beckett* (Figuras 99 e 100) e em *O princípio do espanto*, os andrajos que cobrem os corpos de operadores em *Sangue Bom*, e até mesmo a singeleza dos óculos escuros vestidos pela dupla de manipuladores do Grupo Animasonho em *Bonecrônicas*⁸⁷ (Figura 101). Mas essa desnaturalização pode estar presente em esforços de comportamento neutro, como ocorre em peças como *O patinho feio*, da Gats, e *Homem voa*, da companhia Catibrum, mas parece que essa consideração adquire feições de maior radicalidade efeitos de confusão do corpo do ator com o objeto.

O espetáculo *La fin des terres*, da companhia Philippe Genty (Video 13) mostra, num determinado momento, uma bailarina que move casas em miniatura de um ponto a outro do palco. Retira alguma delas de uma elevação que dá ao espectador a impressão de ser um morro, feito de uma forração qualquer coberto por um tecido azul. Após todas as casas serem retiradas dessa pequena elevação sobre o palco, num determinado momento e com uma movimentação precisa, mostra-se ao público que, de fato, aquela elevação era composta por um grupo de bailarinos posicionados de modo a conferir a impressão característica. A primeira cena de *Peer Gynt* da PeQuod – Teatro de Animação é toda feita de modo a dar a centralidade da cena para a relação dos bonecos (o protagonista, Peer Gynt, e sua mãe, de nome Aase), ainda que apresente atores operadores à mostra. Em um determinado momento, quando a personagem da mãe anuncia que não permitirá que Peer Gynt arruíne a festa de casamento da filha do latifundiário local, a atriz vocalizadora da personagem Aase é içada pelo ator vocalizador de Peer Gynt⁸⁸ por meio de um sistema de cabos e roldanas. Percebe-se uma clara alteração na forma da cena, que deixa apresentar as personagens por meio dos bonecos para lidar com representações dos atores, mas cabe ressaltar que no içamento da atriz que passa a apresentar a personagem sem o jogo direto com o boneco, parece que se dota os atores com certa qualidade marionete antes de dar-lhes a centralidade da cena.

Curioso notar que, por variados mecanismos, percebe-se em diversas manifestações um movimento de cooptação do ator para dentro de um entendimento deste como forma

⁸⁷ O grupo gaúcho *Animasonho* foi criado em 1984 pelos gêmeos Tiaraju e Ubiratan Carlos Gomes. *Bonecrônicas* é uma sucessão de quadros variados com bonecos de luva e manipulação direta, e está no repertório da companhia desde a sua fundação. Após a morte de Tiaraju, Ubiratan tem apresentado o espetáculo sendo acompanhado pelo artista de animação Carlos (Cacá) Senna.

⁸⁸ Essa distinção se faz necessária devido ao fato de que, no espetáculo em questão, os bonecos são operados por mais de um ator.



Figura 98: Grupo Sobrevento; *Beckett*. (Ato sem palavras 1)
Fonte: (<http://www.sobrevento.com.br/>)



Figura 99: Grupo Sobrevento; *Beckett*. (O impromptu de Ohio)
Fonte: (<http://www.sobrevento.com.br/>)

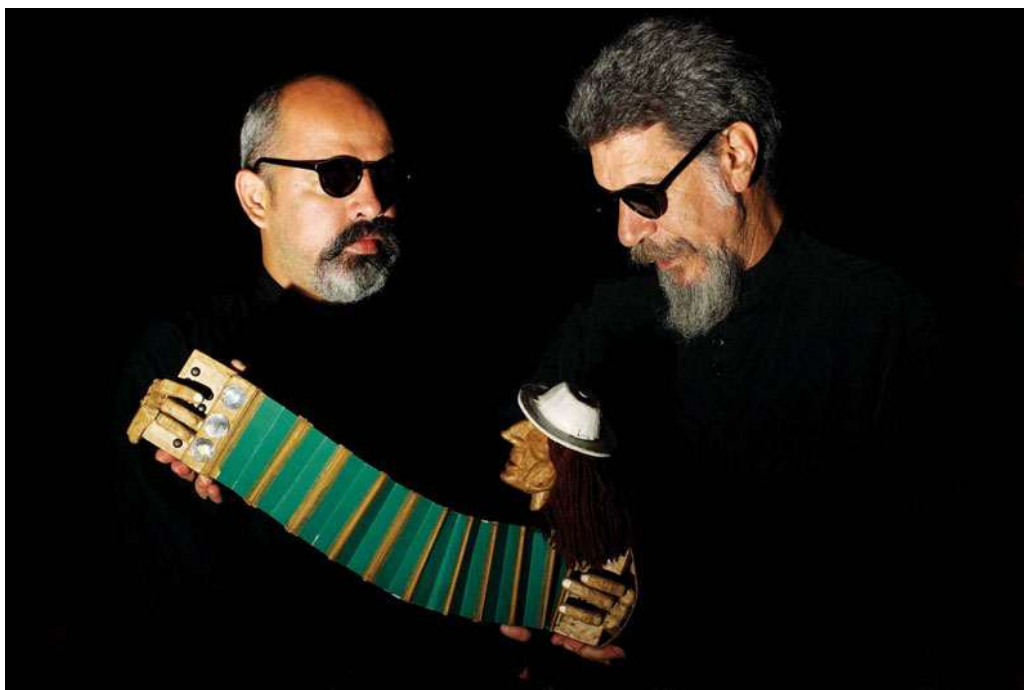


Figura 100: Animasonho; *Bonecrônicas*. (atores: Cacá Senna e Ubiratan Carlos Gomes)
Fonte: (Programa SESI Bonecos do Brasil e do Mundo, 2010)
Foto: Sérgio Schnaider

animada. Esse movimento de cooptação contribui para estabelecer entre ator e boneco um estatuto relacional mais aproximado a um estado de equivalência do que da sujeição de um pelo outro.

Quando Valmor Beltrame identifica, em parte do movimento teatral ocidental a partir de fins do século XIX, a tendência que ele identificará como *marionetização* do ator (2005), está de fato apontando para o modo como alguns pensadores e realizadores de teatro usaram o boneco como modelo para propor uma reforma no modo de atuação que dominava os palcos da Europa nas décadas finais do século XIX.

Se pensarmos nos estilos de representação dos atores europeus, sobretudo aqueles que dominaram os teatros neoclássico e romântico⁸⁹, é possível perceber, até mesmo por meio das críticas feitas aos seus estilos de representação por precursores da encenação tais como Edward Gordon Craig e Constantin Stanislavski e pelo historiador e crítico teatral italiano Silvio D'Amico⁹⁰, a dominância de um modo de representar que se valia de recursos declamatórios e lugares comuns de gestual e expressão, e que também permitia que o ator *intrometesse* sua personalidade no modo de apresentação da personagem, que era eivada de apartes, comentários, interpelações ao público, repetições e preparações de grandes passagens da peça. O primeiro momento da era dos encenadores veio a ser também aquele que clamou por um ator que subordinasse seu trabalho em favor de uma proposta de espetáculo unificado, e que dispensasse com maior cuidado sua atenção à apresentação da personagem e às determinações do encenador, em detrimento à exibição de dotes virtuosísticos e demais recursos que interrompessem a unidade da experiência do espetáculo.

Não por acaso, muitos pensadores e encenadores desse período viram no ensaio de 1810 de Heinrich Von Kleist intitulado “Sobre o teatro de marionetes” uma provocação que permitiu a elaboração de uma utopia para ator dos tempos modernos. Entre outras tantas questões, Kleist aponta como vantagem do boneco de fios em relação ao bailarino humano o fato de o primeiro não possuir *afetação*, o que em grande parte pode ser entendida como uma insinuação das vontades e características do corpo que se apresenta sobre os resultados da mesma⁹¹. Ao indicar a ação do manipulador e a força da gravidade como os responsáveis pela produção de um movimento repleto de uma qualidade estética que ele identifica sob a noção

⁸⁹ Faz-se necessário deixar claro aqui que tais estilos são mencionados com o intuito de referir-se aos modos de representação de ator dominantes em seus respectivos períodos e lugares de florescimento, mais do que evocar os pressupostos estéticos e ideológicos de suas origens lítero-dramatúrgicas.

⁹⁰ Beti Rabetti empreende uma análise clara da atualização crítica de D'Amico e de suas impressões acerca dos atores de seu tempo no artigo *Eleonora Duse por Silvio D'Amico: a interpretação que se esconde*. in: **Folhetim**. no. 20. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, jul-dez 2004. pp. 22-33.

⁹¹ “Pois a afetação aparece, como o senhor sabe, quando a alma (*vis motrix*) encontra-se em qualquer outro ponto que não seja o centro de gravidade do movimento.” (KLEIST, 2005, p.20)

de graça, Kleist sugere a produção de um corpo artístico atravessado de tal forma pelo que o cerca, que sua apresentação adquire uma essencialidade que tende ao divino. A movimentação do boneco seria, assim, uma dança que exprime o universo, ao invés de um desejo pessoal de expressão e exibição. Para muitos dos autores encenadores que pensaram o teatro provocados por Kleist⁹² a encenação poderia ser entendida como essa totalidade que unifica e media os diferentes componentes da cena teatral, inclusive o trabalho do ator.

A vontade que impulsionava, nos primeiros anos do século XX, criadores em teatro a obter maior domínio sobre os resultados de seus processos, suportada grandemente pelo desejo de uma afirmação artística da obra teatral, se valia igualmente de uma leitura do boneco feita a partir de uma determinada noção de controle. Isto se apresentava no contexto de um embate claro acerca de qual função seria central para a apresentação teatral: se a instância de criação momentânea e da relação direta com a audiência – a atuação, ou a da criação da apresentação com pretensões de totalidade, normalizada de modo a conservar e repetir seus valores discursivos – a autoria do texto e da encenação. Helga Finter trata dessa questão a partir da construção de uma imagem eficiente para a cena normalizada:

A cena como máquina de escrever superdimensionada cujo teclado possui fios de arame postados diante dos olhos do autor-encenador, encaminham seus pensamentos, que se organizam no espaço: eis uma utopia de teatro que o futuro reserva. Esse desejo de escritura dentro do espaço se manifestará primeiramente através de uma nova idéia de corpo do ator. Deste modo, o ator *biomecanicizado*, *taylorizado*, *distanciado*, povoará os projetos de um novo teatro, de Craig a Meyerhold, dos futuristas a Brecht (FINTER, 1991, p. 25 – tradução minha).

A discussão acerca da adoção da marionete como modelo pedagógico para o ator de um teatro em transformação encontra apoio em outras questões que não apenas a de uma determinada leitura do efeito de controle. A discussão que Meyerhold levanta acerca do “Teatro de feira”⁹³ assim o atesta. Mas salta aos olhos o quanto a idéia do boneco é empregada para sugerir controle – do artista sobre seu corpo e seus recursos expressivos, mas principalmente da instância criadora da unidade artística do espetáculo teatral sobre os elementos dispostos em cena. Finter chega a mencionar os usos de corpos *marionetizados* em performances políticas de estados totalitários (paradas e comícios nazi-fascistas e stalinistas) como ápice sombrio da apropriação e desfiguração espetacularizante do corpo humano (idem, p.26). Seria possível aqui identificar um tipo de pensamento que associa o boneco ao uso do

⁹² Beltrame menciona em seu trabalho: Maurice Maeterlink, Alfred Jarry e Vsevolod Meyerhold. Mas seria possível adicionar a essa lista os nomes de Federico Garcia Lorca, Michel de Ghelderode e Oskar Schlemmer.

⁹³ Mencionada no primeiro capítulo desta tese (p. 28).

corpo em espetáculo como massa a serviço de um poder que o desfigura e o reorganiza em brasões, frases e símbolos.

Ocorre que, se por um lado é lícito pensar – e empregar – o boneco como modelo de reformulação do comportamento do ator – e do indivíduo – a partir do entendimento de um controle normalizador, disciplinar e unidirecional, não se pode ignorar outras potências de significação e atuação do boneco teatral que são de fato regidas pela ambiguidade e pela subversão.

Tillis alcança uma questão fundamental apresentada pelo teatro de animação ao comentar uma produção do Teatro de Bonecos Estatal de Budapeste para a Sinfonia Clássica, de Sergei Prokofieff. Para essa apresentação o público se depara com uma caixa de cena em estilo rococó postada dentro do palco, e diante dela uma plateia vestida à moda do século XVII, silenciosamente postada de costas para o público e também uma orquestra, igualmente virada em direção à abertura da cena. Reproduzo aqui a citação que Tillis extrai da descrição feita pelo diretor da companhia, Peter Mólnar Gál:

Num palco de corte em estilo rococó (o palco dentro do palco), os bonecos apresentam uma comédia italiana tradicional com rígido convencionalismo. O tédio artificial e cortês é, entretanto, quebrado repetidas vezes pelas aparições [do boneco] de um gato no palco dentro do palco. Ante essa visão, um cachorrinho de madame mimado [pertencente a um “espectador”, e presumivelmente vivo à sua própria maneira] se enfurece e começa uma luta. Os dois animais perseguindo-se vão gradualmente destruindo esse mundo de arte forjado. Varas de luz são quebradas, as pernas do palco caem, instrumentos são destruídos de modo a revelar seus componentes mecânicos no fosso da orquestra; até um espectador com uma peruca branca [que imaginávamos ser vivo] é abatido de modo a revelar que não é senão uma casca oca devorada por cupins, um boneco vazio. (Gál *apud* TILLIS, 1992, p. 165)

Tillis pauta seu comentário acerca da apresentação da companhia de Budapeste pelo efeito que esta produz em termos de desfazer as certezas do público entre o que seria real. Esse golpe, de certa forma, investe muito mais em apresentar certa incerteza acerca da própria natureza da realidade do que tratar de questões de dominação e controle. A questão do controle, se chega a ser em algum momento apresentado pela apresentação, apenas se dá para ser em seguida destruída por um ataque irônico e desnorteante que investe sobre uma consideração da realidade como algo transitório, se não enganoso.

Por isso, e por outras questões, o boneco deixa de ser uma metáfora integral para o comportamento fanático ou subordinado, uma vez que há diversos elementos que caracterizam a sua apresentação (expressão fixa, gestualidade característica, revelação dos

meios de manipulação, teatralidade inerente) que tematizam a natureza da realidade e que são capazes de questionar seus meios de controle, mesmo enquanto estes se exercem sobre ele. Nesse sentido pode ser possível desdobrar a dualidade da opalização *jurkowskiana* – objeto inerte; vida imaginada – a partir da suposição de uma lógica de controle – sou comandado; comando⁹⁴, e que se desdobra em real – irreal.

Eis que assim o boneco entendido como corpo subordinado, controlado, trará como resultado da sua própria dinâmica de apresentação o demônio transgressor dos chistes licenciosos em praça pública, da inversão dos valores de morte e sexo, da violência cômica e da suplantação dos limites da mortalidade. Pois que o boneco não é capaz de transmitir a subordinação a uma dominação sem deixar, em resíduo, a impressão de uma dominação efetuada em sentido contrário, ou até mesmo a apreensibilidade de um fluxo estável de dominação.

O boneco *opaliza* o próprio fluxo de dominâncias na produção de indeterminações de controle. O boneco se impõe ao operador para que ambos sejam o que podem ser em cena. Não há hierarquias visíveis nem passíveis de suportar uma reflexão mais detida.

Retorno aqui ao artigo de Helga Finter, quando este trata da tendência à maquinização dos corpos de atores e bailarinos verificada a partir dos anos 1970, mas o faz partindo de um olhar que a diferencia das apropriações em prol dos discursos totalitaristas. Finter defende que a mecanização dos corpos no teatro da pós-modernidade (seu estudo se encontra centrado nos trabalhos dos encenadores Robert Wilson e Richard Foreman) se opõe à dominação totalitária no sentido em que o espetáculo outorga ao espectador uma liberdade de leitura que desmonta os impositivos dos discursos de dominação.

A partir das ações fornecidas o espectador cria um espaço que dobra a cena que ele tem diante dos olhos: ele a transforma, construindo outra cena da percepção, onde o teatro acontece sem ser um lugar preciso. O teatro propõe assim uma **dióptrica**, que interroga a faculdade do olhar que ouve e a de ouvir com os olhos (FINTER, 1991, pp. 26-7).

Supor que o comportamento maquínico dos corpos de atores e bailarinos nos espetáculos de Wilson e Foreman mencionados por Finter se relaciona de alguma forma com um aspecto de *marionetização* é também propor um entendimento desse efeito/processo de modo diferente, complementar talvez, ao que Beltrame identifica como sendo a *marionetização* do ator. Se para o teatro da virada do século XX havia importância em associar o ator à marionete com

⁹⁴ Já foi mencionada a questão da construção de uma impressão de autonomia como sendo um preceito linguístico importante ao teatro de animação. Não há, de fato, como inserir uma forma animada em uma cena teatral sem conferir-lhe certa capacidade de transgressão.

vistas a propor uma atitude de atuação onde se percebe maior subordinação a outras instâncias de constituição da cena, a partir de certo momento mais aproximado à virada do século XXI, e além, pode-se supor que a noção de *marionetização*, ou mesmo de *objetualização*, do ator é algo que versa sobre a representação de uma identidade em movimento, sobre uma abertura perceptiva que não é manipulada por efeito de uma dominação, mas que se oferece a manipulações variadas – com os sentidos do espectador desempenhando um papel fundamental – com vistas a ampliar-se, a pluralizar-se, a *opalizar-se*.

Retornando aos exemplos da atriz içada em Peer Gynt e aos bailarinos transformados em morro de Philippe Genty, mas também lembrando dos bonecos fundidos aos corpos dos atores no trabalho de Hugo Suarez e Inês Pasic e de *História de lenços e ventos* com seus tecidos, papéis atores e formas combinadas, eis que a cena de animação não se esquivava em transformar em marionete o que nela estiver. Todo corpo, toda matéria posta em cena num contexto de animação é *marionetizado* (tornado marionete) por um efeito de estranhamento que desloca a coisa da sua leitura habitual para em seguida confrontar essa leitura com novos sentidos, que são adquiridos no contexto da apresentação. Parece não haver potência de significação em animação que não lide com a ambiguidade ontológica posta na percepção simultânea de objeto inerte e vida imaginada.

O pensamento de uma cena de animação composta por diversos elementos *marionetizados* em detrimento à identificação de um boneco ou forma animada definida em limites formais e potência de significação nos leva novamente ao início deste trabalho, quando se discutia o suposto desaparecimento dos bonecos no teatro de bonecos. Se o estatuto do boneco teatral se alterou a ponto de abrigar, virtualmente, tudo o que se apresenta sobre a cena, em termos de potência metafórica, a cena de animação torna mais agudos os seus caracteres vitalistas.

A professora Cariad Astles trata de como o teatro de animação afirmou-se transdisciplinar a partir daquilo que ela chama de “perda do corpo do boneco” (2008). Nesse processo, a crescente visibilidade do ator operador faz aderir a sua percepção o entendimento desse boneco cujo corpo perdeu-se:

Com esse crescimento da visibilidade do bonequeiro, os significados no teatro de bonecos passaram a se relacionar com a idéia de criação e transformação no palco, mais do que com a ficção dos bonecos enquanto personagens. [...] No entanto, o aspecto mais importante de ser observado não é de ver o bonequeiro como animador, mas de vê-lo como um entre vários corpos animados. Sem dúvida, mais do que estar no comando, o bonequeiro com frequência parece ser dominado e estar à mercê dos corpos animados à sua volta (idem, 2008, p.56).

Essa equivalência no modo de se perceber o corpo do ator sobre a cena de animação faz com que Astles mencione as teorias animistas, que atribui certa qualidade de vida a tudo o que nos cerca. Essa teoria vai ao encontro, também, com a consideração do lugar do homem no mundo à luz das mais recentes posturas de conservacionismo ambiental e sustentabilidade planetária, para as quais o ser humano é apenas parte de uma cadeia de relações vitais, deixando de ser visto num lugar de dominação sobre a natureza, criada para servi-lo.

Uma demonstração do fôlego dessa temática para as artes contemporâneas está na obra de James Cameron de 2009, o filme *Avatar*, que apresenta a fantasia de um ecossistema utópico, o planeta Pandora, no qual suas formas de vida se conectam em encaixes neurais por meio dos quais se acessa uma espécie de consciência compartilhada. O nome do planeta é sugestivo, pois evoca algo – a caixa de Pandora – que deve permanecer encerrado em si mesmo, e para o que qualquer interferência externa pode ser desastrosa. Também remete, no que se refere ao tema da interdependência entre as coisas, a um poder que não se exerce na separação das individualidades, mas na afirmação do conjunto e na inexistência de um poder estável.

Mas a discussão mais interessante que o filme reserva à condição atual do teatro de animação está num dos seus mecanismos de maior efeito visual, apresentada sob a forma dos corpos clonados dos habitantes do referido planeta que são *habitados* pelas consciências dos exploradores humanos por meio de um aparato tecnológico de controle. O recurso atrai a atenção, ainda por que apresenta mecanismos de controle de corpos virtualizados que se dão, paralelamente, na trama do filme e no seu próprio processo de feitura, na qual os atores representavam juntamente com versões de seus corpos feitos em computação gráfica. O processo foi convenientemente incorporado às estratégias de divulgação do filme e amplamente explorado pela imprensa em matérias de bastidores. A operação da imagem virtualizada, tanto por técnicos de efeitos visuais quanto pelos próprios atores, e o detalhamento das personagens em computação gráfica (para as quais se pôde atribuir sutilezas de expressões faciais ainda não vistas nesse tipo de animação) chamam atenção para uma qualidade de desdobramento corporal que apresenta algumas semelhanças com o recurso explorado pela ficção. Pode-se dizer assim que não são apenas as personagens do filme que se desdobram fisicamente em seus “avatares”; isto também ocorre com os atores.

Neste ponto reencontramo-nos com a reflexão de Astles acerca das novas formas de constituição corporal do boneco teatral, no ponto em que esta indica a grande incidência de criação e exploração e corpos híbridos, resultados de combinações de materiais, de complementos corporais, de intervenções do corpo do animador sobre o objeto e vice-versa.

Como já foi mencionado neste trabalho, também Astles chama a atenção para a disposição do debate acerca de identidades que se apreende a partir do emprego desse recurso. Para Astles, a heterogeneidade no emprego de materiais e formas para apresentar o boneco não se presta apenas para “testar entendimentos culturais do corpo humano” (idem, p. 60), mas remete especialmente ao entendimentos atuais de corpo e identidade como algo inseparável à equipagem e às técnicas de ornamento que se verificam e prosperam nos dias de hoje. As técnicas de transformação corporal com objetivos estéticos e emblemáticos (cirurgias, tatuagens, percings, implantes), assim como os dispositivos tecnológicos de comunicação (computadores, chips, telefones móveis multifuncionais, métodos de operação remota) ampliam o alcance da percepção e da visibilidade do indivíduo, permitindo até desdobramentos virtuais e auto-ficcionalizações, que podem ocorrer em ambientes de jogo e vida virtual⁹⁵, ou até mesmo em redes sociais online. Assim o boneco perde um corpo apreensível e estável na medida em que joga com leituras possíveis de uma corporalidade individual cada vez mais composta e projetada. Astles complementa essa idéia da seguinte maneira:

O corpo do boneco pode ser visto como emblemático da mortalidade, vulnerável e destrutível, mas intrinsecamente ligado ao universo da matéria e das memórias duradouras que restam nas coisas. Nesse tipo de teatro, o boneco perdeu todos os vestígios de si mesmo enquanto personagem ou como algo completo. O corpo do boneco transformou-se em *identificação* (idem).

Quando se comenta, ao longo deste trabalho, que se operou uma mudança de estatuto no que se pode considerar o boneco teatral, não se pode ignorar o quanto essa possível mudança é capaz de repor em jogo os modos como o boneco metaforiza o humano em diversas de suas condições existenciais. No campo de batalha das potências significativas as cordas (ou bastões, luvas, feixes de luz, discursos e demais atribuições possíveis) perdem o caráter de amarra controladora para tornar-se, cada vez mais, outro tipo de vínculo. No jogo da representação conjunta e não-harmônica dos corpos desdobrados, boneco e ator são componentes de uma estrutura ideogramática, elementos autônomos que se combinam para a produção de uma leitura diversa e ampliada (EISENSTEIN, 2002, p. 35), que diz em conjunção, mas que se recusa a produzir um uníssono.

⁹⁵ Exemplos disso são ambientes de experiência virtual como o *Second Life* ,<www.seconddlife.com>, e jogos MMORPG (Massive Multiplayer Online Role-Palying Game – Jogo de interpretação de personagens online e em massa), tais como *World of Warcraft*, da empresa Blizzard Entertainment.



Figura 101: Compagnie Philippe Genty, *Voyageurs Immobiles*

Fonte: (<http://www.sceneweb.fr/2010/06/philippe-genty-en-tournee-avec-voyageurs-immobiles/>)

Foto: Pascal François

4. CONCLUSÕES

O palco, apesar de contar com a figura humana inteira em cena, tem a mais complexa de todas as tarefas: a de transcender o corpo.

Gerald Thomas

Estivemos ao longo do último capítulo tratando da questão de criação e da apresentação em teatro de animação como sendo decorrência das possibilidades relacionais e de significação entre o boneco ou forma animada e o artista que atua com ela (seja por meio de uma ação de controle ou pelo estabelecimento de um ato relacional). A dinâmica e a capacidade de estabelecimento de um tipo de tensão produtora de efeitos *opalizantes* entre esses dois agentes da cena de animação, componentes daquilo que este trabalho escolheu chamar de organismo performativo combinado, deflagra uma série de embates, revelando em seus processos de constituição e apresentação algo que resolvemos tratar como sendo *campos de batalha*, ou seja: espaços de disputa ou fendas de visibilidade da ambiguidade estrutural do boneco em animação que revelam os atritos entre ator e objeto e fazem desses atritos pontos de interesse do observador e de exploração das possibilidades expressivas e de significação da linguagem teatral da animação.

Este momento do trabalho tem por objetivo buscar uma lógica integradora capaz de relacionar os principais apontamentos produzidos no decurso das duas reflexões que o compõem. É, sobretudo, o momento de se buscar a confirmação da colaboração reflexiva que sempre julguei existir entre o esforço de entender as funções e as configurações do artista de animação no panorama atual do teatro brasileiro e a compreensão dos embates relacionais entre ator e forma que moldaram a configuração da linguagem da animação como esta vem sendo percebida e praticada.

Portanto, sobrepondo-se ao trabalho de separação e identificação daquelas que podemos chamar de *as conclusões* possíveis a este percurso reflexivo, urge que estas sejam ampliadas e adensadas num exercício de estabelecimento de conexões e relações notáveis entre os dois percursos. Desnecessário apontar que parte desse trabalho teve início na própria labuta argumentativa enfrentada no interior dos dois capítulos centrais da tese.

Se há de fato um ponto de partida eficiente para o esforço que agora se empreende, este parece ser com alguma segurança a discussão sobre o alegado desaparecimento do boneco do teatro de animação em favor de uma participação crescente de um operador de formas cada vez mais consciente das qualidades de atuação que aciona e que, de acordo com as críticas de Félix e Jurkowski, se apresenta mais propenso a dispensar o boneco em favor de

uma atuação centrada no ator. De fato, o crescente aproveitamento dos recursos expressivos do ator de animação em cena, que vem sendo apontado como característica importante das investigações técnico-linguísticas do teatro de animação brasileiro desde meados da década de 1970 (remontando a um pouco antes em países da Europa e nos Estados Unidos) parece surgir como um desejo de criação de uma cena de animação com possibilidades de expressão ampliadas. O que se verifica é que a presença e a expressividade do ator no teatro de animação desempenha uma função importante nesse processo de criação de uma cena mais surpreendente e heterogênea. Pode-se dizer do ator sobre a cena de animação, apressadamente, que este é um elemento de catálise capaz de transformar a disposição heterogênea do moderno teatro de animação numa composição espetacular harmônica e inteligível. Pode-se até mesmo negligenciar a reflexão acerca do que seriam de fato essa harmonia e inteligibilidade, e acerca da necessidade da existência de um agente desses atributos para a produção de sentido em um espetáculo teatral, posto que essa suposição se faz problemática sob diversos outros aspectos. Seguimos então com a evidência de que a exposição do ator operador de formas pode ser entendida muito mais como um mecanismo de provocação de tensões e de cisões perceptivas do que propriamente como um agente a favor de uma percepção harmonizada. O ator posto à vista não torna os corpos íntegros; ele participa de uma dinâmica perceptiva de separação e fragmentação. Isto se mostra nos corpos compartilhados do Teatro Hugo e Inês, na alternância de modos de apresentação das personagens da PeQuod, na atenção que o ator operador deposita sobre o boneco de modo a conduzir o olhar da plateia. Dessa afirmação podemos com alguma segurança discordar de Tillis quando este propõe que “sob os signos apresentados pelo ator, a audiência não consegue deixar de ver uma pessoa viva.” (TILLIS, 1992, p.82). Talvez a plateia não consiga deixar de reconhecer alguns elementos da vitalidade inerente ao ator vivo, mas creio já termos evidência suficiente para declarar que essa percepção de vida, ainda que inevitável em certos aspectos, não é capaz de negar a produção de uma percepção em sentido contrário, que estranha o corpo do ator em cena e lhe confere características de objeto. Deste entendimento decorre que o ator, tanto em sua qualidade de propulsor da atividade manipulativa da animação quanto nas impressões que a sua exibição sobre a cena de animação produz, é tragado para dentro daquilo que o público irá entender com forma animada. Se é possível reconhecer a exposição qualificada do ator operador como traço marcante nas experiências recentes em teatro de animação, esta não se dá no sentido do entendimento exclusivo de uma valorização do trabalho do ator sobre uma cena heterogênea (ainda que essa questão apresente a sua importância), mas sobretudo no sentido do entendimento de que o desejo de afirmar a

animação a partir de um desejo de construção de heterogeneidades impôs alterações ao estatuto de percepção e entendimento da forma animada, de modo a integrar em sua estrutura o corpo, a ação e a subjetividade do ator que (também) a opera.

Ao lado desse entendimento encontra-se também a aceitação do efeito de *opalização* (nos termos de Jurkowski) ou de visão-dupla (nos termos de Tillis) como sendo o elemento central de explicação da dinâmica perceptiva da forma animada. A percepção do boneco em apresentação como sendo um objeto inerte e, ao mesmo tempo, vida que se imagina, produz uma percepção dinâmica resultante do embate do envio de estímulos que, mesmo contraditórios, sustentam a apresentação em animação. O operador exposto amplifica a percepção da ambiguidade ontológica do boneco, posto que a imaginação da autonomia é sistematicamente perturbada pela visão da origem do movimento.

Contudo essa visibilidade amplifica também o entendimento do ator como parte da estrutura da forma animada. Da vida imaginada ao objeto que emerge da dinâmica relacional entre forma e operador resulta também alguma *objetualização* do ator, que pode se dar por meio dos recursos de focalização que por vezes concedem ao boneco a centralidade da cena, obrigando o ator a dosar a sua expressividade, por meio da divisão da expressividade entre ator e forma, que faz do ator parte da expressão de uma subjetividade ficcional, por meio do compartilhamento de partes do corpo com a forma animada, indefinindo limites e estabelecendo desdobramentos corporais, ou mesmo por meio do emprego de recursos de narração, que posicionam o ator num lugar claramente exterior ao centro da ação, de onde controla ou é controlado pela exposição verbal da história que a peça conta.

Mas podemos também nos deparar com recursos mais radicais de objetualização do ator na cena de animação, que é quando este se comporta ou é levado pelas circunstâncias da cena a comportar-se como objeto. Comentamos o exemplo da atriz que é içada durante *Peer Gynt*, da PeQuod – Teatro de Animação, mas podemos recorrer a uma grande variedade de exemplos similares, como os jogos de ilusionismo de Phillip Genty que dão a impressão de transformar bailarinos em silhuetas em *Fin des Terres*, as coberturas protéticas de Ilka Schönbein que restringem os movimentos da atriz de modo a forçar uma movimentação maquinal, e os grandes objetos de vestir existentes em *Coquetel Clown* da XPTO, que produz sobre a cena corpos expandidos e multicoloridos.

Parece então que o ator, seu corpo e sua potência expressiva, se torna material para construção de bonecos. Essa consideração enriquece a cena e as possibilidades de entendimento das dinâmicas de animação. Vejamos agora como tratar da expressividade do ator com sendo material de criação de formas animadas: já foi dito a respeito da importância

do movimento para o ato de animar, e também de como não se pode restringir o entendimento desse movimento a deslocamentos e atividades articulares. Optou-se por ampliar o conceito apresentado por Tillis de *movimento implícito* de modo a supor que a participação qualificada em uma trama espetacular é por si só produtora e reveladora de um impulso participante da narrativa espetacular. Ampliamos agora um pouco mais esse entendimento ao propor que a dinâmica de direcionamentos focais contidas na apresentação do ator (e também em recursos técnicos como os de som e de luz) pode determinar certa qualidade de movimento à forma, como também qualifica essa forma em sua relação com a trama espetacular. Se recordarmos do exemplo da cena com o manequim em *Isto não é um cachimbo* da Cia. Truks, pode-se perceber que a qualidade de inserção do objeto na cena não se dá apenas por meio de produção de deslocamentos, giros e ativações articulares, mas também em acordos relacionais sutis, como a busca por uma troca de olhares, e quando se busca produzir um espelhamento de atitudes entre o objeto e a atriz.

O entendimento de que o ato de animar não se relaciona obrigatoriamente com a produção de um deslocamento ou de uma atividade articular, não apenas amplia a variedade das possíveis configurações do boneco teatral como também amplia os entendimentos do ato de animar até possibilidades mais sutis e variadas de jogos relacionais entre ator e objeto. É exatamente por esse motivo que este trabalho reconhece no operador de formas qualidades operativas próprias da atuação e no princípio do *foco* o elemento técnico-conceitual fundamental, a partir do qual se desdobram e se desenvolvem as possibilidades para a fundação de uma gramática ampla e precisa do trabalho do ator de animação em ambientes multidisciplinares.

Dentre os diversos entendimentos e usos da focalização arrolados neste trabalho, aquele que se define por meio da sugestão de direcionamento da atenção do espectador como produção das ênfases que organizam a narrativa da cena irá se relacionar com um princípio também considerado fundamental quando se trata de atuação em animação, que é a noção de *transferência de expressividade*. O ator emprega recursos de expressividade própria para produzir uma apresentação que, ainda que não busque (e não consiga) em todas as ocasiões transferir integralmente a sua expressividade para a apresentação do boneco, tampouco o faz solicitando para si mesmo a centralidade da ação. Esse conceito, que ajuda a definir a função do artista de animação, ressalta também o caráter de atuação da sua atividade. O reconhecimento de competências e funções de atuação no artista de operação de formas animadas parece estar corroborado no levantamento de princípios pedagógicos de escolas

dedicadas à linguagem da animação feito por Beltrame (2001)⁹⁶, dentre os quais figura com destaque a preocupação com uma formação que contemple aspectos do trabalho do ator.

Ainda em referência ao trabalho de Beltrame, a formulação de que “teatro de animação é teatro” (idem, p. 192) empresta à reflexão acerca da formação do artista de animação o entendimento de que este não participa de uma modalidade espetacular separada e altamente específica, mas sim de uma arte teatral que, como tal, lida com princípios e efeitos comuns. A afirmação se relaciona intensamente com outro apontamento do qual se extrai que “o teatro de bonecos não pode estar confinado em si mesmo como linguagem artística” (idem, p. 193). Ao lado de corroborar a natureza eminentemente teatral do teatro de animação, essa última afirmação lida também com a sua vocação integradora. De fato, posto que a linguagem do teatro de animação se estrutura sobre uma composição de recursos expressivos que transitam do teatral ao escultórico, aceitando em meio a essa dinâmica tornar-se um local de interseção entre diversas outras linguagens expressivas, como a dança, a música, a pintura e as artes em mídias digitais. Curioso é notar que essa maneira de definir algo que seria demasiado específico da linguagem da animação toca de maneira bastante direta uma compreensão que se tem a respeito da arte do teatro, partindo-se das suas características gregárias e associativas.

O artista de animação, por meio do direcionamento focal que resulta na transferência de expressividade encontra o seu específico na disposição de ser entendido como objeto. Assim sendo, o ator de animação é aquele que se presta a um tipo de operação manipulativa, seja ela feita por interferência da sua própria dinâmica de atuação, pelas contribuições da dinâmica relacional estabelecida com o objeto, ou pela maneira como este se insere em uma determinada poética de encenação.

Aqui torna-se inescapável a consideração da animação a como algo desdobrado em si, para, em seguida, indagarmo-nos acerca da real existência desse desdobramento. O teatro de animação se caracteriza, na sua variedade, na sua irresistível aproximação com outras manifestações artísticas, na posição que marca como ponto de encontro de expressividades combinadas, na fácil adesão que assume a um ambiente de multidisciplinaridade e de derrubada de fronteiras artísticas como uma modalidade espetacular específica e ao mesmo tempo como uma linguagem que se afirma num movimento de desaparecimento em meio às alternativas expressivas que opera. Ou seja: o seu específico é o desaparecimento; a indefinição. E isto se afirma com a total consciência de que o panorama atual do teatro de

⁹⁶ Beltrame realiza, para a pesquisa que resulta em sua tese de doutorado, estudos relacionados à École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette (Charleville-Mézières, França), e da Escuela de Titiriteros del Teatro General San Martín (Buenos Aires, Argentina), além do levantamento de 18 instituições dedicadas à formação de profissionais de teatro de animação em diversos países.

animação não exclui formatos severamente codificados, com traços, temas e técnicas definidos e claros.

Assim o teatro de animação se entende como sendo um gênero teatral definido, uma manifestação espetacular entendida no modo de dar à cena elementos que são percebidos como objetos, mas que se escolhe imaginar como sendo agentes autônomos e independentes de uma trama espetacular, e ao mesmo tempo uma linguagem, ou um conjunto de dispositivos linguísticos, capaz de operar arranjos transdisciplinares sobre a cena teatral. A discussão se estende até o ponto em que se reconhece qualidades teatrais em todas as manifestações do boneco como este é definido neste trabalho, de modo a supor que mesmo as modalidades mais tradicionais e codificadas do teatro de animação (ou de bonecos) seriam, a princípio, teatro, para as quais os recursos linguísticos da animação assumiriam alguma hegemonia em meio aos recursos de constituição da cena.

Parece que essa percepção do teatro de animação como uma linguagem sem aderência obrigatória a um estilo ou a um formato espetacular adquire maior radicalidade nas experiências de encenação verificadas a partir da segunda metade do século XX, desencadeando um movimento de mão dupla, no qual não se consegue ver – porque de fato não há – uma liderança em termos de vontade artística: ao passo que encenadores buscaram acionar mais e mais elementos e dispositivos linguísticos caros (por desejo ou coincidência) ao teatro de animação, muitos artistas de teatro de bonecos se imbuíram de um desejo de integração de possibilidades expressivas, forçando os limites da linguagem até um “ponto de encontro” de possibilidades expressivas. O ambiente geral de questionamento acerca dos limites entre as artes torna esse um movimento sem líder ou ponto de partida. Cada vez mais o teatro de animação é teatro, posto que a própria tendência ao desaparecimento em meio aos cruzamentos linguísticos que se verifica nas suas características estruturais não lhe é exclusiva, ou melhor: derruba a rigidez dos formatos consagrados para mostra-lo sobre toda cena em que se pretender acionar qualquer dos seus princípios de linguagem.

E assim reafirma-se o emprego do termo *teatro de animação* em detrimento a outras terminologias que subordinam a linguagem à presença de um objeto específico. O estatuto ampliado do boneco teatral (ou da forma animada) que aqui se defende é aquele que entende essa forma como resultado obrigatório do ato relacional estabelecido entre ator e objeto. Essa leitura permite o vislumbre de um boneco feito de materiais reagrupáveis, de combinações transitórias e de corpos criados a partir de conduções de atenção (como no caso das já mencionadas *Puces savantes*). Da mesma maneira, permite o entendimento de um ator tornado objeto por meio de uma dinâmica perceptiva que integra corpos e funções. O ator de

animação passa assim a ser um ator de teatro marcado por uma *multicorporalidade* que o permite desdobrar-se, desaparecer e tornar-se objeto, tudo isso como meio e resultado do ato de animar.

No que diz respeito ao ator no teatro de animação, parece justo afirmar tratar-se de um artista diante de uma evidente demanda de atuação que se caracteriza e se amplia em dois sentidos complementares. O primeiro deles é aquele que lida com a linguagem da animação entendida como definida e específica. Parte do princípio técnico-conceitual da *projeção de expressividade* e lida com capacidades de direcionamento focal, apenas para citar os preceitos mais abordados neste trabalho; o segundo sentido é inalienável ao primeiro e trata justamente da dinâmica de interfaces artísticas que define a linguagem da animação, e que entende o artista de animação como sendo um alguém instado a promover encontros entre linguagens e competências técnico-artísticas. Nesse sentido o que se observa dentro das companhias é uma demanda por artistas capazes de trabalhar, não apenas no entendimento da estrutura da cena que lhe permita conduzir o fluxo de atenções de modo consciente e dominado, mas também de artistas capazes de operar com propriedade e autonomia os cruzamentos linguísticos solicitados pela própria cena de animação.

Tratar do animador posto à vista no teatro de animação do momento atual é tratar de maneira obrigatória dos desafios técnicos e dramaturgicos impostos a um artista disposto a dominar e conduzir os fluxos de atenção com autonomia e criatividade num processo de produção de indefinições formais e expressivas entre operador e forma.

5. REFERÊNCIAS

ABIRACHED, Robert. **La crisis del personaje en el teatro moderno**. Tradução Borja Ortiz de Gondra. Madrid: Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, 1994 (Teoría Y práctica del teatro; 8).

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**. São Paulo: Edusp, 1993 (Texto & Arte; 2).

_____. **Teatro de bonecos no Brasil**. São Paulo: COM-ARTE, 1994.

_____. **Teatro de animação**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

_____. **O ator e seus duplos. Máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: SENAC, 2004.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução Teixeira Coelho. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ASLAN, Odete. **O ator no século XX: a evolução da técnica, o problema da ética**. Tradução Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007 (estudos; 119).

AZEVEDO, Sonia Machado. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004 (estudos; 184).

BALARDIM, Paulo. **Relações de vida e morte no teatro de animação**. Porto Alegre: Edição do autor, 2004.

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola (orgs.). **A arte secreta do ator. Dicionário de antropologia teatral**. Tradução Luiz Otávio Bournier (sup.). São Paulo-Campinas: HUCITEC: UNICAMP, 1995.

BELTRAME, Valmor Níni (org.). **Teatro de bonecos: distintos olhares sobre teoria e prática**. Florianópolis: UDESC, 2008.

_____. *O ensino do teatro de animação*. In: FLORENTINO, Adilson & TELLES, Narciso (orgs.) **Cartografias do ensino do teatro**. Uberlândia: EDUFU, 2009. pp. 283-97.

BENSKY, Roger-Daniel. **Structures textuelles de la marionnette de langue française**. Paris: Tusquets, 1969.

_____. **Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette**. 2ª édition. Saint-Genouph: Librairie Nizet, 2000.

BERGER, John. **Sobre o olhar**. Tradução Lya Luft. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução Maria Paula V. Zurawski et alii. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOEHN, Max von. **Puppets and automata**. Tradução Josephine Nicoll. New York: Dover, 1972.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do mamulengo**. 2ª edição. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

CRAIG, Edward Gordon. **On the art of the theatre**. London: Mercury Books, 1962.

_____. *O actor e a Super-Marioneta*. in: BORIE, Monique; DE ROUGEMONT, Martine; SCHERER, Jacques (Orgs.). **Estética teatral: textos de Platão a Brecht**. Tradução Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Goulbenkian, 1996. pp. 391-5.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2005.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Poder-corpo*. in: **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. 26ª ed. São Paulo: Graal, 2008. pp.145-65.

_____. *Soberania e disciplina*. in: **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. 26ª Ed. São Paulo: Graal, 2008. pp.179-91.

_____. **O que é um autor?** Tradução de Antonio Fernandes Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens: Vega, 2002.

GIROUX, Sakae M. & SUZUKI, Tae. **Bunraku: um teatro de bonecos**. São Paulo: Perspectiva, 1991 (debates; 241).

GUINSBURG, Jacó; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978. (debates; 138)

JARRY, Alfred. *Cenário e jogo abstrato*. in: BORIE, Monique; DE ROUGEMONT, Martine; SCHERER, Jacques (Orgs.). **Estética teatral: textos de Platão a Brecht**. Tradução Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Goulbenkian, 1996. pp. 362 – 6.

JEAN, Yvonne. **Marionetes populares**. Rio de Janeiro: MEC: Serviço de documentação, 1955 (Os cadernos de cultura).

JURKOWSKI, Henryk. **Consideraciones sobre el teatro de titeres**. Tradução Marily Yarritu. Bilbao: Concha de la casa: Centro de documentación de titeres de Bilbao, 1990.

_____. **Écrivains et marionnettes: Quatre siècles de littérature dramatique en Europe**. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 1991.

_____. **Métamorphoses. La Marionnette au XX^{ème} siècle.** Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 2000.

KLEIST, Heinrich Von. **Sobre o teatro de marionetes.** Tradução e posfácio Pedro Sússekind. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7letras, 2005 (No bolso).

KRUGLI, Ilo. **História de lenços e ventos.** Rio de Janeiro: Editora didática científica, 2000.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético. Uma pedagogia da criação teatral.** Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: SENAC-SP: SESCSP, 2010.

LECUCQ, Evelyne (Org.). **Carnets de la marionnette. Pédagogie et formation.** Paris: THEMAA: Éditions Theatrales, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEITE, Ligia Chiapini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão).** 6ª edição. São Paulo: Ática, 1993 (Série Princípios).

McPHARLIN, Paul. **The puppet theatre in America: a history.** Boston: Plays, Inc, 1969.

MACHADO, Maria Clara. **Como fazer teatrinho de bonecos.** Rio de Janeiro: AGIR, 1970.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas – 1948.** Tradução de Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004 (Tópicos).

MICHALSKY, Yan. **O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

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

OIDA, Yoshi & MARSHALL, Lorna. **O ator invisível.** Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Beca, 2001.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea. Origens, tendências, perspectivas.** Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010 (estudos; 279).

_____. *Do texto ao palco: um parto difícil.* in: **O teatro no cruzamento das culturas.** Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008. pp.: 21-42.

_____. *A herança clássica do teatro pós-moderno.* in: **O teatro no cruzamento das culturas.** Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008. pp.: 57-78.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. **O mundo mágico de João Redondo.** Rio de Janeiro: SNT: MEC, 1971.

PLASSARD, Didier. **L'acteur en effigie.** Lausanne: L'Age D'Homme: Institut International de la Marionnette, 1992 (Théâtre anées vingt).

ROUBINE, Jean-Jacques. *As metamorfoses do ator*. in: **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. pp. 169-205.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998 (Leitura e crítica).

SANDRONI, Dudu. **Maturando: aspectos do desenvolvimento do teatro infantil no Brasil**. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1995.

SAAVEDRA. Miguel de Cervantes y. **Don Quixote de La Mancha – Segunda parte**. Tradução Francisco Lopes de Azevedo Velho de Fonseca Barbosa Pinheiro Pereira e Sá Coelho, Conde de Azevedo. eBooksBrasil.com, 2005. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/quixote2.pdf>>. Acesso em: 22 mar. 2007.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. **Mamulengo. Um povo em forma de bonecos**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

SOUZA, Marco. **O kuruma ningyo e o corpo no teatro de animação japonês**. São Paulo: Annablume, 2005.

SILVA, A. M.; Pinheiro, M. S. F. P.; França, M. N. **Guia para normalização de trabalhos técnico-científicos: projetos de pesquisa, trabalhos acadêmicos, dissertações e teses**. 5ª ed. rev. e ampl. Uberlândia: UFU, 2006. 144 p.

TILLIS, Steve. **Towards an aesthetics of the puppet: puppetry as a theatrical art**. New York: Greenwood Press, 1992.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução José Simões Almeida Junior et alii. São Paulo: Perspectiva, 2005 (estudos; 217).

Artigos de jornais e revistas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo? Outra travessia*. **Revista de Literatura**, n. 5. Ilha de Santa Catarina: Curso de Pós-Graduação em Literatura/UFSC, 2º semestre de 2005. pp. 9-16.

ATHAYDE, Phydia de. “*Nossa arte quer conversar com as suas entranhas*”. **Brasil Econômico**. São Paulo: 24 de outubro de 2009, Suplemento Outlook, pp. 26-31.

ASTLES, Cariad. “*Corpos*” *alternativos de bonecos*. **Móin-móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, ano 4, n. 5. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2008. pp.51-61.

BELTRAME, Valmor. *A marionetização do ator*. **Móin-móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, ano 1, n. 1. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005. pp.53-78.

BELTRAME, Valmor Nini & MORETTI, Gilmar Antônio. *O teatro na encruzilhada: o contexto dos dez primeiros anos do século XXI*. **Móin-móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, ano 6, no. 7. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005. pp.10-3.

BRAGA, Humberto. *Aspectos da história recente do teatro de animação no Brasil*. **Móin-móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, ano 3, n. 4. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2007. pp.243-74.

BROCHADO, Izabela. *A participação do público no mamulengo pernambucano*. **Móin-móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, ano 3, n. 3. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2007. pp.36-60.

COSTA, Felisberto Sabino da. *O sopro divino: Animação, boneco e dramaturgia*. **SALA PRETA Revista de Artes Cênicas**, n. 3, São Paulo: DAC/ECA/USP, 2003. pp. 52-5.

ERULI, Brunella. *Ubu y el hombre de la cabeza de madera*. Revista **PUCK – El títere y las otras artes**, ano 1, no.1. Bilbao: Institut International de la Marionnette / Centro de documentación de títeres de Bilbao, 1991. pp. 8-10.

_____. *Ruptures d'échelle*. Revista **PUCK – La marionnette et les autres arts**, ano 1, n.4. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1991. pp. 7-12.

_____. *Le compagnon secret*. in: Revista **PUCK – La marionnette et les autres arts**, ano 8, n.11. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1998. pp. 7-16.

_____. *O ator desencarnado. Marionete e vanguarda*. **Móin-móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, ano 4, n. 5. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2008. pp.11-25.

FELIX, Jacques. *Somos ainda marionetistas? Mamulengo*. **Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos**, ano 10, n. 12. Rio de Janeiro: Editora do Livro/SNT, 1984. p. 58.

FINTER, Helga. *Dioptrique de corps: pour que le regard entende*. Revista **PUCK – La marionnette et les autres arts**, ano 1, n.4. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1991. pp. 25-30.

GABRIELI, Osvaldo. *Un théâtre pour le troisième millénaire*. Revista **PUCK – La marionnette et les autres arts**, ano 4, n.8. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1995. pp.20-3.

JURKOWSKI, Henryk. *Une ou deux visions? Écrivains et metteurs em scène*. Revista **PUCK – La marionnette et les autres arts**, ano 4, n.8. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1995. pp.24-8.

_____. **Craig and marionettes**. Central School of speech and drama (dramaturgic forums), s/d. Disponível em: <<http://www.cssd.ac.uk/dramforum/issue2/henryk1.html>>. Acesso em: 20 jul. 2005.

LISTA, Giovanni. *El espacio marionetizado: o el teatro-máquina del futurismo*. Revista **PUCK – El títere y las otras artes**, ano 1, no.1. Bilbao: Institut International de la Marionnette / Centro de documentación de títeres de Bilbao, 1991. pp. 22-26.

MALAFAIA, Marcos. *Giramundo: memórias de um teatro de bonecos*. **Móin-móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, ano 2, n. 2. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2006. pp.179-200.

MACHADO, Renato. *A luz montagem*. **Móin-móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, ano 4, n. 5. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2008. pp.190-208.

MESCHKE, Michael. *Algumas reflexões impopulares relativas à moral titiriteira na UNIMA. Mamulengo*. **Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos**, ano 0, n. 3. Rio de Janeiro: ABTB, jun/jul 1974. pp. 7-10.

MEYERHOLD, Vsevolod. *El teatro de feria*. Revista **PUCK – El títere y las otras artes**, ano 1, no.1. Bilbao: Institut International de la Marionnette / Centro de documentación de títeres de Bilbao, 1991. p. 27.

MICHALSKI, Yan. *Bonecos de vanguarda*. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 5 de novembro de 1980: caderno B, p.2.

MONESTIER, Claude. *Manipulação à vista de marionetas e objetos*. **Mamulengo. Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos**, ano 0, n. 3. Rio de Janeiro: ABTB, jun/jul 1974. pp. 13-4.

NASCIMENTO, Paulo Ricardo. **O atuator “InBusteiro”**. Teatro com bonecos, 31/09/2009. Disponível em: <<http://teatrocombonecos.wordpress.com/os-escritos-da-pesquisa/1%C2%BA-artigo/>>. Acesso em: 31 mai. 2010.

NUNES, Sandra Meyer. *A marionete comometáfora do corpo dançante: um convite à percepção*. **Móin-móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, ano 6, no. 7. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005. pp.125-43.

OPHRAT, Hadass. *The visual narrative: stage design for puppet theatre*. e **pur si muove: UNIMA magazine**, ano 1, no.1. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 2002. pp. 31-3.

PARENTE: José. *O papel do ator no teatro de animação*. **Móin-móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, ano 1, no. 1. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005. pp.105-17.

PLASSARD, Didier. *La cage aux merveilles: à propôs d’ALIS*. Revista **PUCK – La marionnette et les autres arts**, ano 1, n.4. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1991. pp.57-60.

_____. *La traversée des figures*. Revista **PUCK – La marionnette et les autres arts**, ano 4, n.8. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1995. pp.15-9.

RABETI, Beti. *Eleonora Duse por Silvio D’Amico: a interpretação que se esconde*. **Folhetim**. no. 20. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, jul-dez 2004. pp. 22-33.

VARGAS, Sandra & VELLINHO, Miguel. *Sobrevento: mudando os rumos do teatro de animação*. Entrevista concedida a Antônio Guedes, Fátima Saadi e Walter Lima Torres.

Revista **Folhetim**, n. 8. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, set-dez de 2000. pp.60 – 92.

VARGAS, Sandra. *O teatro de objetos: história idéias e reflexões*. **Móin-móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, ano 6, no. 7. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2010. pp. 27-43.

VELLINHO, Miguel. *Festivais de teatro de animação no Brasil (2000-2009)*. **Móin-móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, ano 6, no. 7. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2010. pp.208-22.

_____. *Ação! Aproximações entre a linguagem cinematográfica e o teatro de animação*. **Móin-móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, ano 1, no. 1. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005. pp.169-86.

VENEZIANO, Neyde. *Revistando o baú revisteiro*. **O Percevejo revista de teatro, crítica e estética**, ano 12, n° 13. Rio de Janeiro: PPGT-UNIRIO, 2004. pp.30-41.

Teses e dissertações

ANDRADE, Elza de. **Mecanismos de comicidade na construção da personagem. Propostas metodológicas para o trabalho do ator**. 2005. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós Graduação em Teatro (PPGT), Centro de Letras e Arte (CLA), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro.

BELTRAME, Valmor. **Animar o inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos**. 2001. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas (CAC), Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.

CASTRO, Kelly Elias de. **O ator no teatro de animação contemporâneo: trajetórias rumo à criação da cena**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas (CAC), Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.

COSTA, Felisberto Sabino da. **A poética do ser e não ser: procedimentos dramáticos do teatro de animação**. 2001. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas (CAC), Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.

PIRAGIBE, Mario Ferreira. **Papel, Tinta, Madeira, Tecido. Um estudo da conjugação de elementos dramáticos e espetaculares no teatro contemporâneo de animação: a experiência da companhia PeQuod**. 2007. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT), Centro de Letras e Artes (CLA), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro.

VIEIRA, Miguel Vellinho. **Ilo Krugli e a construção de um novo espaço poético para o teatro infantil no Brasil**. 2008. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT), Centro de Letras e Artes (CLA), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro.

Entevistas

KRUGLI, Ilo. Entrevista com Ilo Krugli especial para a Revista Mamulengo: entrevista. [maio de 1984]. *Mamulengo. Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos*, ano 11, n. 12. Curitiba: ABTB, 1984. pp. 11-4. Entrevista concedida a Fanny Abramovitch.

RIBAS, Marcos Caetano & RIBAS, Rachel. “Não quero bater papo aqui fora”: entrevista [24 de outubro de 2009]. São Paulo: *Suplemento de sábado do Jornal Brasil Econômico*, pp. 27-32. Entrevista concedida a Phydia de Athayde.

VARGAS, Sandra & VELLINHO, Miguel. Sobrevento: mudando os rumos do teatro de animação: entrevista. *Folhetim*, n.8, Rio de Janeiro, set-dez de 2000. pp. 60-92. Entrevista concedida a Fátima Saadi.

Programas de espetáculos, eventos e portfólios

Programa do evento 10 Anos de Ventoforte, 1984.

Programa do espetáculo Museu Rodin Vivo. São Paulo: SESC Ipiranga, julho de 1995.

Programa do espetáculo Em Concerto. Paraty: Contadores de Estórias, 1998.

O Teatro do Sobrevento. São Paulo: Grupo Sobrevento, 2004.

Vinte e cinco anos com Pia Fraus. São Paulo: Pia Fraus, 2009.

Bunraku: Teatro tradicional de Bonecos do Japão. Fundação Japão/Sociedade Cultural Artística, 2002.

Webites e Weblogs

A Caixa do Elefante Teatro de Bonecos: <<http://www.caixadoelefante.com.br>>

Catibrum Teatro de Bonecos: <<http://www.catibrum.com.br>>

CBTIJ – Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude: <<http://www.cbtij.org.br>>

Clube da sombra: Cia. Teatro Lumbra: <<http://www.clubedasombra.com.br>>

Cia Truks Teatro de Bonecos: <<http://www.truks.com.br>>

Giramundo Teatro de Bonecos: <<http://giramundo.org>>

Grupo Contadores de Estórias: <<http://www.ecparaty.org.br/index.htm>>

Grupo Sobrevento: <<http://www.sobrevento.com.br>>

Morpheus Teatro: <<http://www.morpheusteatro.com.br>>

Intercâmbio PeQuod e Caixa do Elefante 2001: <<http://caixadoelefantepequod2011.blogspot.com>>

IPM – International Puppetry Museum: <<http://puppetrymuseum.org>>

Pequod – Teatro de Animação: <www.pequod.com.br>

XPTO Brasil: <<http://www.xptobrasil.com>>

Vídeos

GRUPO CONTADORES DE ESTÓRIAS; TEATRO ESPAÇO. **Grupo Contadores de estórias. O teatro de bonecos de Paraty.** [Filme-vídeo]. Realização Grupo Contadores de Estórias e Teatro Espaço. Paraty: Espaço Cultural Paraty, 2009. 1 disco DVD/NTSC, 104 min. Color. Son.

RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da; TAVARES, Mariana. **Giramundo. Um história de títeres e marionetes.** [Filme-vídeo]. Coordenação de projeto de Marília Andrés Ribeiro e Fernando Pedro da Silva, direção e roteiro de Mariana Tavares. Belo Horizonte: C/Arte, s/d. 1 cassete VHS/NSTC, 25 min. Color. Son.

Peer Gynt. Cia *PeQuod* de Teatro de animação. (110 min). 2006. DVD.

Enciclopédias e dicionários

JURKOWSKI, Henryk & FOUC, Thieri (orgs.). *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette.* Montpellier: UNIMA/Entretemps, 2009.

PAVIS, Patrice. **Diccionario del teatro: dramaturgia, estetica e semiologia.** (1ª edición) Barcelona: Paidós, 1998.

ANEXO A

RUMO A UMA ESTÉTICA DO BONECO

O BONECO COMO ARTE TEATRAL

Steve Tillis

Tradução de Mario Ferreira Piragibe

Ao meu avô materno, Jacob Gelfand

SUMÁRIO

Prefácio	p. 225
Introdução	p. 226
PARTE I: DEFININDO E EXPLICANDO O BONECO	
1. Definições consagradas	p. 237
2. Explicações consagradas	p. 250
3. Uma nova base para definição e explicação	p. 277
PARTE II: DESCREVENDO O BONECO	
4. Descrições consagradas	p. 301
5. Uma nova base para descrição	p. 323
CODA – Metáfora e o boneco	p. 363

PREFÁCIO

Eu não me envolvi com bonecos por meio de um interesse de infância, e sim devido a haver me empregado no Dr. Edison Traveling Medicine Show (Show itinerante de medicina do Dr. Edison), uma trupe vagabunda com qual eu me lancei na estrada muitos anos atrás. Aquele show parou de viajar desde aquela época, mas meu envolvimento com os bonecos prosseguiu, por muitos anos como ator, e agora, ao que parece, como estudioso. Em todos esses anos contraí diversas dívidas, as quais não terei como pagar inteiramente, mas que reconheço de bom grado.

Toby Grace, o saudoso Ray Nelson, Bob Brown, Ken Moses, e Bart P. Roccoberton Jr., diretores de respeitáveis companhias itinerantes, me ensinaram quase tudo o que sei sobre apresentações com bonecos; sem as suas ajudas eu sequer teria iniciado este estudo. Bob Brown foi, também, amável a ponto de me permitir acesso à sua biblioteca pessoal. Cheryl Koehler e Carol Wolfe, experientes artistas de teatro de bonecos, se dispuseram a discutir muitas das idéias aqui apresentadas.

Karl Toepfer, David Kahn e Ethel Walker, professores da San Jose State University, ensinaram-me muito do que sei acerca de escrita acadêmica; sem as suas ajudas eu não teria como completar este estudo. Karl Toepfer também me auxiliou como orientador, e foi o Virgílio do meu Dante no mundo arcano da teoria literária e dramática.

Lou Furman, da Washington State University, e Doris Grubidge da Universidade de Wisconsin, Oshkosh, forneceu críticas valiosas e encorajamento vital. Eu também recebi apoio de Henryk Jurkowski, o principal estudioso em teatro de bonecos no mundo. O leitor logo notará que eu discordo do professor Jurkowski em uma série de questões. Quando tive a ocasião de alertá-lo sobre dessas discordâncias ele gentilmente respondeu, “Ah, mas somos estudiosos. É nossa *função* discordar”. Não importa quais questões nos separem, minha visão acerca de teatro de bonecos teria permanecido empobrecida não fosse o estímulo concedido por aprender e discordar do professor Jurkowski.

Marilyn Brownstein, Maureen Melino, Kellie Cardone, Ruyh Adkins e Susan Baker, todos da Greenwood Press, trabalharam com afincos sobre meus manuscritos amassados; sem a assistência dessas pessoas e de seus diversos colaboradores, eu não teria sido capaz de oferecer ao leitor um livro apreciável.

Finalmente, é com o maior prazer que eu aproveito esta oportunidade para agradecer a minha mulher, Adrienne Baker por seu apoio generoso concedidos de todas as maneiras, e por

sua fé inabalável que eu poderia, algum dia, ter algo de útil a dizer. E também gostaria de agradecer ao nosso filho, Sam Tillis, por ter tido a decência de tirar sonecas bastante regulares e extensas.

Apenas eu sou o responsável por toda e qualquer bobagem que o leitor encontrar neste livro.

INTRODUÇÃO

Bonecos têm sido usados em apresentações teatrais por todo o mundo e desde tempos remotos. Cada continente habitado ostenta sua própria tradição de bonecos, sejam elas associadas a culturas tribais ou citadinas, a civilizações desenvolvidas, ou com ambas. Mas apesar de sua ubiquidade, o boneco tem recebido pouca atenção em estudos de teoria teatral.

Este livro irá se dedicar a problemas fundamentais em teatro de bonecos, com o intento de estabelecer uma base teórica e um vocabulário descritivo para uma estética geral do boneco. A amplitude de tais problemas, e a aproximação a ser utilizada em tal abordagem será explicada mais adiante nesta introdução; mas será melhor começarmos com algumas evidências da vasta amplitude de apresentações com bonecos.

Na Nigéria, membros da tribo Ibabio ajuntam-se durante o dia ao ar livre, numa área arenosa. Diante deles estão lençóis, costurados um no outro e pendurados em trilhos de madeira; acima desse mural de lençóis estão figuras de um pé de altura de homens e mulheres, cada uma construída a partir de alguns pedaços de madeira esculpida e pintada. As figuras parecem mover-se e falar por si mesmas; de fato, são movidas por meio de conjuntos de varas, e as suas vozes são distorcidas e artificiais. Mostram cenas cômicas e licenciosas de “eventos pontuais da cultura tribal... [incluindo] cenas da vida doméstica assim como uma quantidade de referências satíricas dos sistemas dominantes dos governos tribal e colonial” (Malkin 1977: 64-65; ver também Proschan 1980: 24: 208).

Em Java, aldeões sentam-se no frio da noite para celebrar algum evento local. No lugar da celebração, uma grande tela de tecido de algodão branco é esticada em uma moldura de madeira, e detrás dela há um lampião aceso; entretanto o termo “detrás” não possui um sentido real, uma vez que os populares sentam-se diante de ambos os lados da tela. Entre a tela e o lampião estão, variadamente, figuras de homens, mulheres, deuses, animais e até mesmo exércitos inteiros em marcha; tais figuras são cortadas e pintadas elaboradamente em peças de couro curtido de búfalo-da-água, e variam em altura de meio pé até quatro pés. A maioria da platéia assiste às sombras produzidas por essas figuras, enquanto que o resto presta atenção às próprias figuras, e pode perceber que tais figuras têm seus movimentos produzidos, por meio de varas, por apenas uma pessoa, que também dá as falas, ricamente diferenciada de personagem a personagem, entretanto sem qualquer distorção que retire a naturalidade das falas. A música que acompanha é praticamente contínua, produzindo fundo, canções, ou alcançando a frontalidade da representação em intervalos da ação. As figuras apresentam uma

história mitológica, alternadamente cômica, trágica, heróica, a respeito de deuses; a apresentação constitui-se numa parte integral da celebração, e durará do pôr do sol até a aurora (Brandon 1970: 35-69; Ulbricht 1970: 5-14).

Estes são exemplos diferentes de teatro dramático: a apresentação nigeriana foi presenciada no início do século [NT: século XX] e deriva de uma tradição que, de acordo com a nossa fonte se mantém, mas que não remonta a um passado tão distante; a apresentação javanesa ocorreu na década de 1960, e deriva de uma tradição de teatro de bonecos que remonta, talvez ao século nono, e seguramente ao século onze (Brandon 1970: 3). As apresentações partilham a peculiaridade de apresentar objetos como se estivessem vivos. O termo usual para descrever tal figura é “boneco”.

Em Londres, Inglaterra, um agrupamento de pessoas aproveitando o lazer no Regent's Park se juntam diante de uma tenda oblonga, seis pés de altura, com uma abertura na frente. Dentro daquela abertura estão figuras de seis pés que representam um corcunda e sua esposa, ambos feitos de tecido e madeira, ambos parecendo mover-se e falar por sua própria conta; de fato os movimentos e as falas lhes são conferidos por um homem apenas escondido no interior da tenda. A fala da mulher é um falsete esganiçado, porém claro, ao passo que a fala do corcunda é distorcida e antinatural; a esposa repete o que fala o corcunda para que assim sejam compreendidas. O corcunda irá, em diversos momentos da apresentação, jogar o seu bebê de uma janela, matar um policial e confrontar-se com o demônio; trata-se de uma comédia. (Speaight 1990 [1955]: 208-18).

Em Washington D. C., crianças de uma escola foram levadas em um ônibus escolar até o Kennedy Center for the Performing Arts; no grande palco diante deles estão partes superdimensionadas de uma casa e um jardim, e atrás desses dispositivos cênicos estão três vocalizadores, acompanhados pela Orquestra Sinfônica Nacional. Um ator-cantor representa uma criança, enquanto que diversas figuras são apresentadas como sendo a mãe da criança e também personagens da sua vida de fantasia. A figura da mãe possui dez pés de altura, construída de fibras naturais e artificiais; é movimentada por meio de mastros e varas por meio da ação óbvia de dois operadores, sua voz é feita por uma das vocalizadoras. Os personagens fantasiosos, entre os quais se incluem os números de um a nove, são feitos de espuma de borracha; são manipulados visivelmente por operadores, e suas falas são apresentadas pelos demais vocalizadores. A fala de cada personagem é tão natural quanto é possível ser, de acordo com as características da ópera. O ponto fundamental da peça é uma discussão entre mãe e garoto, e a subsequente fuga da criança para o mundo de fantasia.

Mais uma vez, esses exemplos de teatro dramático são um tanto diversos entre si. A apresentação inglesa, um ato de “Punch and Judy” feito por Percy Press Jr., aconteceu em 1977, e deriva diretamente de uma tradição de boneco que remonta ao século XVII, e indiretamente de uma tradição de teatro de atores que pode ser seguida até a Roma Antiga (Baird 1965: 95). A apresentação americana ocorreu em 1981, sob a direção de Bob Brown, a não de corre de nenhuma tradição em particular, mas antes, incorpora diversas práticas do teatro contemporâneo. Contudo, também compartilham a peculiaridade de apresentar as figuras teatrais conhecidas como bonecos.

No estado de Rajasthan, Índia, aldeões são convidados à noite a irem até os degraus do templo local por uma casta de artistas, que estendem um tecido brilhantemente colorido entre dois postes, e posicionam um lampião junto a cada lateral do pano. Diante do pano está sentado um dos artistas, tocando um tambor; também na frente está suspensa, em uma vara de bambu, uma coleção de figuras, cada uma com até dois pés de altura, feitas em madeira e pano. Quando chega o momento dessas figuras serem usadas, são soltas do bambu e assumem ação vigorosa, seus movimentos obviamente controlados por fios que vão das figuras até pessoas posicionadas acima. Suas falas não são mais que ruídos, mas ruídos cuidadosamente articulados. O tocador de tambor serve de tradutor, clareando o que é apenas sugerido pelos balbucios. As figuras em ação são um palhaço idiota e uma menina que se transforma num ogre; eles representam uma história cômica de um amor frustrado (Baird 1965: 46-55; Samar 1960: 64-70).

Em Osaka, Japão, pessoas daquela e de outras cidades visitam um salão elaborado dedicado a um estilo peculiar de teatro. Sobre um palco largo está uma plataforma baixa, atrás da qual está um cenário e um fundo pintado; em um dos limites da plataforma estão sentados dois homens: um narrador e um instrumentista. Sobre a plataforma estão as figuras de um homem e uma mulher; essas figuras, construídas de muitas partes de madeira esculpida e pintada, estão esplendidamente vestidas e adornadas com perucas, e têm até cinco pés de altura. Três homens estão visivelmente atrás cada uma das figuras, obviamente conduzindo seus movimentos por meio de contato direto com as mãos e varas. A fala das figuras é feita de uma maneira estilizada, ainda que natural, pelo narrador, apoiado pela execução expressiva do instrumentista; o narrador e o instrumentista também apresentam narrações e músicas mais genéricas. As figuras apresentam uma trama complexa que culmina no suicídio dos dois amantes, uma cortesã e um aprendiz (Adachi 1985: 12-30).

Esses últimos exemplos são os mais díspares entre si: a apresentação indiana foi presenciada na década de 1950, e deriva de uma tradição “com séculos de idade” (Baird 1965:

46); a apresentação japonesa ocorreu em 1977, e deriva de uma tradição datada do final do século XVI (Adachi 1985: 3). Elas também partilham a peculiaridade do boneco.

Esses seis exemplos demonstram as extraordinárias dimensões do fenômeno do boneco. Em cada um dos pares de exemplos apresentados encontramos diversos meios de apresentação. Assim, para se considerar apenas um aspecto limitado do espetáculo, nosso exemplo nigeriano usa figuras tridimensionais operadas por varas, ao passo que as figuras javanesas, ainda que operadas por varas, não são tridimensionais, mas planas, e servem ao propósito de projetar sombras; nosso exemplo inglês emprega figuras pequenas vestidas nas mãos de seus operadores, enquanto que as figuras do exemplo americano são na maior parte dos casos maiores que seus operadores; nosso exemplo indiano usa figuras simples operadas a partir de um plano superior por meio de alguns poucos fios, enquanto que as figuras japonesas construídas e articuladas de uma maneira tão elaborada que solicitam até três operadores por figura.

Ainda, em cada uma de nossas duplas de exemplos vemos contextos culturais de apresentação diversos. Assim, nossos exemplos da Nigéria, da Inglaterra e da Índia são manifestações relativamente objetivas de cultura popular, enquanto que os exemplos de Java, dos Estados Unidos e Japão são apresentações bem mais complexas que aspiram a ser, e são entendidas como sendo arte.

Esses são apenas seis exemplos. Inumeráveis outros poderiam, embora não precisem ser arrolados, uma vez que os seis apresentados demonstram por si as dimensões do fenômeno que se examina: empregando diversos meios, baseado na cultura popular ou em arte sofisticada, a figura teatral conhecida como boneco atravessa história e geografia.

Este livro, no entanto, não analisará o teatro de bonecos como este se manifesta em termos geográficos ou históricos em nenhuma cultura em particular. Estudos sobre bonecos em muitas culturas, ainda que não o bastante, já existem e são freqüentemente bem sucedidos em demonstrar os usos tradicionais do boneco. Este livro não fará uma relação desses estudos, muito menos apresentará uma história e geografia do boneco. Tais relações gerais também já estão disponíveis, mas tendem a ignorar os problemas teóricos relacionados às tentativas de comparar e diferenciar as apresentações com bonecos. Iremos, contudo, debruçarmo-nos sobre o alcance vasto da atividade do boneco, como uma tentativa de localizar o que há nela de constante e de variável, através de todos os limites de tempo e espaço.

Além disso, este livro não irá analisar as práticas técnicas do teatro de bonecos, tais como modos de construção e manipulação. Manuais dedicados às técnicas apropriadas para muitos, embora não todos, dos estilos de teatro de bonecos estão disponíveis e são

freqüentemente bem sucedidos em explicar como construir e apresentar o boneco em cada circunstância. Este livro não irá listar esses manuais, muito menos apresentar um guia para a mecânica prática do teatro de bonecos. Tais listagens gerais também estão disponíveis, ainda que tenham uma tendência negligenciar quaisquer problemas de natureza teórica. Iremos, no entanto, debruçar-nos sobre as maneiras com as quais bonecos são feitos para apresentarem-se, numa tentativa de descobrir o que é constante e o que é variável nas possibilidades de apresentação com bonecos.

O fenômeno do boneco também existe numa variedade de contextos que são distinguíveis para além dos limites de história e da geografia, e que lançam mão de todos os meios técnicos à disposição da arte do boneco.

Este livro, entretanto, não irá examinar o boneco como é encontrado no contexto da religião, onde serve como objeto de ritual ou de presença sagrada. Nem irá examinar o boneco como é encontrado no contexto da educação, onde é encontrado como ferramenta de aprendizado e jogo construtivo. Nem, finalmente, irá examinar o boneco como o vemos no contexto da terapia, onde é encontrado como agente de cura e auto-exploração. A discussão do teatro de bonecos em qualquer desses contextos é tangencial ao nosso interesse imediato, que é o boneco no contexto do teatro, onde serve primordialmente para entreter. Nossa discussão pode se mostrar útil para o estudo do boneco nesses outros contextos, mas o estudo de tais utilidades deverá ser delegado a outros.

Este livro, então, é dedicado à observação e análise transcultural da apresentação do boneco teatral; ou, para dizer de outra maneira, dedica-se aos fundamentos da arte do boneco como uma arte teatral. Sendo assim, nosso problema teórico central é: como poderemos compreender o fenômeno do boneco como este se apresenta em suas várias manifestações teatrais?

Havendo já circunscrito tão severamente as limitações deste livro, faz-se necessário reduzir seu alcance ainda mais, uma vez que as complexidades da apresentação do boneco são tais que não haverá espaço para tratar de nenhum problema que não decorra do próprio boneco. Assim sendo, problemas tais como aqueles que existem nas relações do boneco com o texto da performance, com a sua associação à música, com características metatextuais, e até, numa escala maior, com o(s) artista(s) de animação, devem ser deixados para um estudo futuro.

Nosso problema aqui é o boneco em si. Abordar essa questão demandará uma atenção escrupulosa, e embora tal atenção não seja comum no que se escreve acerca do teatro de bonecos, ela não é desconhecida; de fato, pode-se dizer que o tema foi abençoado pelo tempo.

Uma referência remota ao teatro de bonecos javanês pode ser encontrado na *Meditação de Ardjuna*, composta pelo poeta da corte do Rei Airlangga (1035-1049 D. C.).

Há pessoas que choram, são bonecos tristes e exaltados observando-as, embora saibam que não passam de pedaços de couro recortado, manipulados e postos para falar. Tais pessoas são como os homens que, sequiosos por prazeres sensuais, vivem em um mundo de ilusões; não percebem que as alucinações mágicas que vêem não são reais. (*citado em Brandon 1970: 3*)

Os elementos básicos da arte do boneco, elementos que são constantes em todos os exemplos apresentados anteriormente, são mencionados nessa passagem: a figura esculpida, o movimento e a fala atribuídos a essa figura, e a platéia que a reconhece como um instrumento do teatro, e que ainda assim participa da ilusão que esta cria.

Vamos olhar por um momento para os elementos relativos ao próprio boneco que tornam possível a resposta da platéia. O exame de tais elementos pode ser considerado um estudo da semiótica do boneco, um estudo dos signos por meio dos quais o boneco comunica.

Como sugere a passagem acima, e nossos exemplos anteriores demonstram, três tipos de signos montam, ou constituem o boneco: signos de forma, de movimento e de fala. Pode-se dizer que esses signos, qualquer que seja a sua natureza específica, emergem dos sistemas sógnicos gerais de forma, movimento e fala. Os signos específicos que constituem o boneco relacionam-se com signos que são geralmente reconhecidos como signos de vida; ou seja, com signos associados à presença da vida. Para dar um exemplo simples: um boneco pode possuir uma boca, assim como seres vivos possuem; a boca pode ser feita para abrir e fechar, assim como ocorre em seres vivos; e associado à boca pode haver a sugestão da existência de fala, assim como seres vivos falam. Mas quando esses signos são apresentados pelo boneco, deixam de significar a de fato existência de vida. Os signos encontram-se abstraídos da vida, passando a ser apresentados por algo que não possui uma vida autônoma.

É em resposta aos signos apresentados pelo boneco, signos que normalmente significam vida, que a platéia aceita no boneco sua suposta vida. O estudo dessa relação dinâmica entre o boneco e a sua platéia pode ser considerado como um estudo da fenomenologia do boneco, o estudo do fenômeno da apresentação do boneco como um evento teatral.

Este livro seguirá o exemplo do poeta da corte de Airlangga e tentará cuidar do boneco examinando como a apresentação de signos abstratos criam uma ilusão de vida que a platéia entende não ser real, e desenvolverá um conceito chamado visão dupla, o qual postula que uma audiência percebe o boneco de duas maneiras simultâneas: como um objeto apresentado e como uma vida imaginada.

O problema teórico do boneco será abordado diretamente. Assim, em nossa primeira parte perguntamos: como se pode definir o boneco; ou, o que pode ser considerado um boneco? Também indaga: como o boneco pode ser explicado; ou, qual é o fundamento da atratividade do boneco através de sua diversidade histórica e geográfica? Após discutir as soluções mais usuais dadas a esses problemas nos capítulos 1 e 2, novas soluções serão desenvolvidas e apresentadas no capítulo 3. A segunda parte deste livro pergunta: como o boneco pode ser descrito; ou, que teoria taxonômica oferece um padrão satisfatório para comparar e discriminar diversas apresentações de bonecos? O capítulo 4 discute as soluções mais conhecidas para esse problema, ao passo que no capítulo 5 uma nova solução será desenvolvida e aplicada. Como um tema recorrente para este estudo, o uso do termo “boneco” como uma metáfora será examinado, pois o poder de tal emprego metafórico encontra-se surpreendentemente iluminado pelas soluções que conquistaremos.

Este livro se destina a um público híbrido, sob a premissa de que a prática do boneco pode contribuir para a formação teatral, enquanto que, inversamente, a formação teatral pode enriquecer a prática do boneco. Assim sendo, este livro foi escrito tanto para os estudiosos do teatro quanto para os praticantes da arte do boneco, na esperança de que membros de ambos os grupos possam, de suas próprias perspectivas, sobre a arte do boneco como arte teatral; também foi escrito para o público em geral, pois que muitas dessas pessoas devem sentir-se curiosas quanto a essa forma de arte ubíqua, ainda que desdenhada. Especialistas podem crer que muito espaço tem sido devotado a questões com as quais eles já são familiares; estudiosos, entretanto, precisam compreender que muitos leitores não irão encontrar tanta familiaridade com termos como semiótica e fenomenologia, ao passo que os praticantes do teatro de bonecos precisam reconhecer que muitos dos leitores terão pouca informação acerca das muitas complexidades da apresentação do boneco. Leitores que não sejam nem estudiosos, nem praticantes talvez se constitua na parte mais importante de nosso público, pois são, em última análise, aqueles a quem os estudiosos se esforçam para iluminar, e os praticantes lutam para divertir. A esses leitores devem ser disponibilizadas informações detalhadas que bastem, apresentadas numa maneira clara, de modo a unir tanto os aspectos práticos como teóricos da arte do boneco.

O modo geral de aproximação deste livro será, pegando emprestados termos da lingüística, sincrônico, no sentido daquilo que se opõe ao que é diacrônico. Uma aproximação diacrônica, o estudo de uma matéria por meio de seu desenvolvimento histórico e geográfico, com consideração aos detalhes de suas práticas técnicas, pressupõe que uma metodologia para tal estudo exista. Mas como veremos, nenhuma teoria ou vocabulário satisfatórios já foram

criados para o boneco teatral. Uma aproximação sincrônica, o estudo dos princípios estruturais de uma matéria, busca o desenvolvimento de teoria e vocabulário necessários, por meio de uma esmerada observação e análise, isolamento e exploração das constantes e variáveis fundamentais do boneco, como estas se configuram em todas as suas manifestações teatrais. Assim, o estudo sincrônico se mostra um prólogo valioso, ainda que extenso, a qualquer estudo diacrônico rigoroso.

Mas seria uma aproximação sincrônica apropriada ao estudo para o teatro de bonecos? Henryk Jurkowski, um produtor e estudioso polonês que serviu com grande distinção como secretário geral e presidente da UNIMA (Union Internationale de la Marionnette), tem sérias dúvidas:

[Essa] aproximação tem sido usada com relativa frequência por estudiosos contemporâneos que discutem as características do teatro de bonecos. A arte do boneco para essas pessoas parece ser um monólito sincronicamente unificado, ainda que o teatro de bonecos contemporâneo seja uma rica e variada totalidade, servindo-se de elementos culturais de diferentes proveniências e épocas. (1988 [1983]: 62)

De fato, o ponto central do importante ensaio de Jurkowski “Os sistemas sígnicos do teatro de bonecos” é o de que o boneco pode ser encontrado diversamente a serviço de “sistemas sígnicos vizinhos”, do “sistema sígnico do teatro vivente”, do “sistema sígnico do teatro de bonecos”, e de um teatro baseado na “atomização de todos os elementos do teatro de bonecos” (1988 [1983]: 68). Jurkowski argumenta que aproximações sincrônicas ignoram essa variedade de empregos do boneco, e assim, inevitavelmente, interpretam incorretamente as realidades do boneco como existem em “época[s] teatra[is] concreta[s], determinada[s] pela tradição territorial e cultural” (1988 [1983]: 62).

Mais que isso, ainda que uma aproximação sincrônica fosse viável, Jurkowski sugere que seu valor seria mínimo:

Se toda a amplitude do teatro de bonecos for tomada como um campo de investigação científica, uma tarefa preliminar seria registrar ou listar os seus diversos elementos. ... Esse registro poderá ser de alguma utilidade como demonstrarivos dos meios de expressão do teatro de bonecos, mas eu creio que não nos dirá muito mais a respeito da arte do boneco de que aquilo que nós já sabemos. (1988 [1983]: 62)

Como é possível responder a tais considerações?

Primeiramente, o estudioso citado por Jurkowski com sendo o expoente mais à vanguarda da aproximação sincrônica, Petr Bogatyrev, nunca conduziu nenhum estudo sistemático acerca do boneco; tampouco criou nada além de um tipo preliminar de registro ou índice sobre a arte do boneco. Bogatyrev sugeriu que haveria utilidade em um esforço dessa

natureza, mas o foco de sua atenção não estava no boneco em si, mas principalmente no teatro de bonecos como uma forma de arte folclórica (*ver* Bogatyrev 1983 [1973]).

Em segundo lugar, independentemente do que Bogatyrev possa ou não ter feito, empregar uma aproximação sincrônica ao estudo do boneco não significa necessariamente considerar o teatro de bonecos como sendo “monólito sincronicamente unificado”. Certamente muitas, ou mesmo a maioria, das discussões acerca de teatro de bonecos peca por assumir alguma forma de teatro de bonecos como uma forma modelo, ou ideal; de fato, Bogatyrev pode ser condenado por essa falta. Ainda assim uma aproximação sincrônica poderia se dar com atenção total da diversidade diacrônica, multicultural, do boneco a ainda assim buscar algum entendimento acerca das constantes e variáveis a serem encontradas num atravessamento dessa diversidade.

Em terceiro lugar, a criação de um índice dos “meios de expressão” do teatro de bonecos seria de uma utilidade bem maior do que Jurkowski gostaria de permitir. Seria bem provável que tal índice pudesse contar a Jurkowski pouco mais do que aquilo que ele já sabia. Isto não seria surpreendente, uma vez que Jurkowski sabe mais sobre bonecos do que qualquer outra pessoa viva. Mas também não seria surpreendente se algumas poucas pessoas, sejam elas praticantes, estudiosos ou espectadores de teatro de bonecos, saibam tanto quanto ele e ainda assim encontrem valor num trabalho que encontre um sentido na diversidade diacrônica do boneco.

Um índice dos meios de expressão disponível ao boneco nos fornecerá um vocabulário adequado para a discussão de como certos bonecos e tradições de bonecos criam teatro; fornecerá as bases para o entendimento da amplitude das práticas de apresentação do boneco, e para comparações significativas entre diversas apresentações em teatro de bonecos. Ainda, irá demonstrar os meios pelos quais o teatro de bonecos se constitui numa forma peculiar de teatro, uma forma que prazerosamente desafia sua audiência a considerar questões fundamentais sobre o que significa ser um objeto e o que significa possuir vida.

E assim, apesar dos receios de Jurkowski, nossa aproximação será sincrônica. Entretanto devemos estar alertas ao aviso de Jurkowski contra tomar a arte do boneco como sendo um todo monolítico, e também desafiados por sua afirmação de que tal aproximação talvez não ensine muito.

Independente de quaisquer discordâncias que se possa ter com Jurkowski, não restam dúvidas de que ele mesmo concordaria com o fato de que o propósito de nosso estudo é auxiliar na compreensão do fenômeno do boneco teatral. Sergei Obrastzov, indiscutivelmente o artista de teatro de bonecos mais importante do século XX escreveu: “Não devemos nos

esquecer quantas pessoas pensam [que o teatro de bonecos] não vale a pena ser levado a sério, que aqueles que o estudam estão perdendo o seu tempo” (1967 [1965]: 17). Este livro é uma tentativa de mostrar o quanto o teatro de bonecos merece ser levado a sério. Pois trata-se de uma forma única e vital de arte teatral, uma forma que, por sua própria natureza, conduz a uma compreensão renovada da humanidade como a contrutora e a destruidora dos mitos sobre si mesma e sobre o mundo.

- I -

DEFININDO E EXPLICANDO O BONECO

1

DEFINIÇÕES CONSAGRADAS

Do que estão falando as pessoas quando falam de bonecos? A palavra “boneco” [N.T. *puppet*¹⁹⁷] é imediatamente compreensível a qualquer pessoa a quem a língua inglesa seja familiar, e indubitavelmente conjura uma idéia definitiva na mente de todos; afinal, quase todo o mundo já assistiu, uma vez ou outra, alguma peça de bonecos, ou já ouviu o termo boneco como metáfora para descrever pessoas em determinadas circunstâncias na vida. Mas haverá alguma consistência, compartilhada entre pessoas, nessas idéias acerca do boneco que surgem da observação individual? O fardo da definição é o de sugerir uma idéia comum, baseada na observação coletiva, de modo a conferir significado a uma palavra. Definições, no entanto, podem ser coisas curiosas.

A palavra boneco é o caso em questão: o boneco tem estado entre nós por séculos incontáveis, e ainda permanece sem uma definição que seja funcional. Talvez, dada a diversidade diacrônica do boneco, e a subsequente variedade de observações e idéias dadas a ele pelas pessoas, seja, de fato, impossível defini-lo. A. R. Philpott, um artista de animação e autor inglês, repara que “a definição perfeita esquivava-se dos teóricos, historiadores, marionetistas, dicionaristas” (1969: 209); veremos neste capítulo o quanto a definição perfeita tem sido esquivada. Ainda assim o esforço para se desenvolver uma definição funcional, se não perfeita, é válida, pois talvez possa se descobrir, afinal, alguma semelhança identificável nos diferentes usos da palavra boneco.

Paul McPharlin, o estudioso do teatro de bonecos norte americano mais importante do século XX, nos fornece a etimologia básica da palavra na língua inglesa:

Puppet [Boneco]... deriva de *pupa*, termo em latim para “menina” ou “boneca” ou “pequena criatura.” A partícula *-et* a torna um diminutivo, uma *pequena* criatura pequena. ... A palavra *marionnette*, de origem italiana-francesa, [que significa] “*pequena* pequena Maria”, não difere do inglês

⁹⁷ (N.T.) No original o termo usado é *puppet*. Essa palavra, seu significado e origem etimológica serão explorados largamente ao longo deste capítulo. O termo escolhido para a tradução é *boneco*, palavra que em português conduz a uma variedade de interpretações ligeiramente diversa do seu equivalente em inglês. A tradução buscará suprir com explicações e notas os pontos discordantes, mas é também importante que o leitor esteja atento a tal diferença, dado o impacto conceitual que a escolha terminológica pode causar.

puppet em seu significado básico, ainda que possua um final em duplo diminutivo. Relativamente uma novidade para a língua inglesa, a palavra apaixonou os artistas por parecer mais elegante do que o velho e simples *puppet*. (1949: 5)

Sendo a questão de elegância a suma da diferença reconhecida entre as duas palavras, será melhor seguir o emprego contemporâneo e permanecer com a palavra *puppet* [boneco] para o fenômeno geral sob discussão, e reservar o termo marionete para um tipo particular de boneco.

Obviamente, a definição implícita nesta etimologia é inadequada; não se pode, entretanto, esperar que a etimologia explique o significado de uma palavra em seu uso integral e atual, devido a transformações lingüísticas e prática que ocorrem com o tempo. As definições dos dicionários para a palavra *puppet* são ligeiramente melhores do que aquela sugerida pela etimologia, e são nada menos que hilárias: “Uma figura (geralmente pequena) representando um ser humano: um brinquedo de criança. ... Uma figura humana, com juntas articuladas movidas por meio de fios ou cabos: uma marionete” (*Oxford English Dictionary*); “Uma figura pequena de um ser humano, que por meio de fios ou cabos é posta a representar teatro de zombaria; marionete” (*Funck and Wagnalls*). Mais definições, bastante semelhantes às citadas não precisam ser adicionadas.

O que há de errado nisso? Não é a confusão com o termo marionete, que não é mais que uma digressão. O que há de errado é que independentemente da etimologia do termo, um boneco não precisa ser pequeno, muito menos “representar um ser humano”, nem ser como uma boneca de criança, nem ser movida “por fios ou cabos”, e nem “representar teatro de zombaria”, o que quer que isso signifique.

É insustentável a justificativa de que tais definições são imprecisas porque acompanham o entendimento comum, ou mal entendimento, uma vez que é bastante freqüente se ouvir, ou ver, bonecos grandes, bonecos que representam animais, bonecos altamente sofisticados, e assim por diante. Qualquer que seja a lógica por trás dessas definições estúpidas, elas não podem ser levadas a sério.

McPharlin, cuja etimologia apresentamos, define o boneco como sendo “um elemento teatral movido por controle humano” (1949: 1). Bill Baird, um dos produtores mais influentes do teatro de bonecos norte americano do século XX, define o boneco como “uma figura inanimada posta em movimento pelo esforço humano diante de uma platéia” (1965: 13). A maioria das definições formuladas por estudiosos e praticantes de teatro de bonecos apenas reapresentam os elementos implícitos ou explícitos nas definições acima; portanto, trabalhemos com elas.

Essas definições são obviamente superiores às aquelas fornecidas pela etimologia ou pelos dicionários. Observam corretamente o fato de que o boneco é um elemento teatral, e que existe diante de uma platéia, e ainda fazem uma distinção fundamental entre o boneco que apresenta e a boneca, com a qual uma criança pode brincar solitariamente. Essa boneca pode até mesmo ser usada como boneco, mas parece óbvio que nem todas as bonecas são bonecos, e, inversamente, nem todos os bonecos são bonecas. A definição também observa corretamente que o boneco é algo “sob controle humano”, e “movido por esforço humano”, fazendo assim uma distinção fundamental entre o boneco, que responde a um controle imediato e variável, e o autômato, que é motivado por algum dispositivo mecânico ou eletrônico para apresentar, inapelavelmente, uma série de ações. Igualmente, um autômato desse tipo pode ser usado como um boneco, mas parece bastante óbvio que nem todo autômato é um boneco, e também nem todo boneco é autômato. Finalmente, a amplitude dessas definições se encaminha em direção ao vasto escopo de atividades que as pessoas querem dizer quando falam do boneco.

Apesar dessas vantagens, as definições de McPharlin e Baird sofrem de três problemas sérios. O primeiro problema existe independentemente da amplitude das definições, e se impõe a partir da falha em se considerar completamente as possibilidades inerentes ao sistema de signos de forma do boneco. McPharlin escreve que o boneco é um “elemento teatral”, mas no decorrer de seu trabalho (*ver* McPharlin 1938 e 1949) ele aceita sem discussões aquilo que Baird esclarece: que a figura do boneco é inanimada. Mas o boneco precisa, de fato, ser inanimado?

Alguns exemplos podem ser úteis. Usemos, por exemplo, a figura teatral de um bebê, trazido ao palco por um “pai” que obviamente o opera e canta-lhe uma canção de ninar; o bebê olha em torno para a platéia, brinca com o pai, e assim por diante. Sua cabeça é esculpida em madeira, e seu corpo um saco de tecido. Quando ele se vira para dormir, expõe costas nuas, que não é nada além da mão de seu operador (Obrastzov 1985 [1981]: 84-7).

Ou então a figura de um bêbado, que canta uma canção inebriada de tristeza, e durante todo o tempo servindo-se de um copo de vodka atrás do outro. Sua cabeça é de tecido recheado, com uma boca que abre e fecha; seu corpo é pouco mais que uma camisa pendurada em espáduas de madeira. A mão que enche reiteradamente o copo, entretanto, ligada ao corpo por uma manga, é a mão de fato do operador (Obrastzov 1985 [1981]: 115-7). Nenhum dos elementos teatrais nesses dois exemplos é inteiramente inanimado, uma vez que ambos incorporam e expõem carne viva; mesmo assim poucas pessoas negariam que se trata de

bonecos. As possibilidades disponíveis ao sistema de signos da forma não se encerram com figuras que são inteiramente inanimadas.

Exemplos mais radicais podem ser apresentados. Tomemos, por exemplo, as figuras hipotéticas de dois amantes. Acompanhados por “Sentávamos sozinhos perto de um rio murmurante” de Tchaikovsky, os amantes se encontram pela última vez; aproximam-se um o outro, riem e choram, suspiram de tristeza, abraçam-se e beijam-se, e finalmente despedem-se. Suas cabeças são pouco mais que pequenas esferas de madeira, e seus corpos não são outra coisa que não as mãos nuas do operador dos dois personagens. As esferas de madeira estão presas a um dedo de cada mão (Obrastzov 1985 [1981]: 107-8).

E tomemos as figuras de dois combatentes: sem dizer uma palavra, discutem e lutam, e um é subjugado, fazendo o outro triunfante. Mas as figuras não passam de mãos humanas. A mão triunfante se torna um muro, a mão vencida torna-se um punho fechado e bate contra a parede; o muro não cede, e a mão subjugada cai; a mão triunfante fecha o punho; ambas as mãos esticam-se, palmas abertas, num gesto que silenciosamente pergunta “Por quê?”

Há pouco ou nada inanimado nas figuras desses dois exemplos: mãos vivas dominam a apresentação. E ainda, as mãos, das maneiras como são usadas, podem ser consideradas bonecos, pois não são entendidas pelo público apenas como pares de mãos, mas também como sendo algo além de mãos. As possibilidades disponíveis ao sistema de signos da forma abrangem figuras que não são predominantemente inanimadas, e até mesmo figuras que não são inanimadas de modo algum.

O último desses exemplos é um *sketch* sobre o Muro de Berlim, apresentado por Burr Tillstrom para a Convenção Internacional de Teatro de Bonecos de 1980; as três anteriores são *sketches* de Obrastzov, que escreve:

O princípio [do boneco de luva]⁹⁸ consiste em apenas dois elementos; a mão humana e a cabeça do boneco. [O corpo do boneco] é apenas um figurino. Mas dispa o boneco de luva e deixe a sua mão exposta com a cabeça do boneco em seu dedo que o boneco permanecerá um boneco. (1950: 186)

De fato, como pudemos perceber, pode-se ir tão longe a ponto de retirar a cabeça do boneco, e a mão humana poderá permanecer como um boneco. Mas se é assim, e as possibilidades da forma do boneco podem ir a ponto de se poder abjurar qualquer uso do

⁹⁸ N. T.: Nesta passagem o termo empregado (hand puppet), seria traduzido mais literalmente por “boneco de mão” e, de fato, como se verá no decorrer o livro, este termo abrangerá práticas que ampliam as possibilidades da luva tradicional. Foi escolhido o termo boneco de luva para esta passagem por três motivos, a saber: 1. o termo hand puppet traduz em diversos exemplos o que em português chama de boneco de luva; 2. boneco de luva é uma expressão mais familiar na língua portuguesa para o boneco descrito na passagem; 3. o trecho citado de Obrastzov de fato menciona em termos de forma e técnica o emprego de um boneco de luva.

inanimado, então como poderemos considerar o ator um boneco e ainda assim compreender a existência de uma distinção entre ator e boneco?

Obrastzov faz uma observação esclarecedora a respeito de sua cena com a figura do bebê: “Minha mão direita, sobre a qual eu visto o boneco, vive separadamente de mim, com um ritmo e uma personalidade próprias. ... [Ela] conduz um diálogo silencioso comigo, ou me ignorando ao mesmo tempo, vive sua vida independentemente” (1950: 155). Essa “vida separada” do boneco, com “uma personalidade própria” é um ponto vital. Parece evidente que quando uma platéia vê as costas da mão do operador como sendo as costas do bebê, ela compreende que a mão não é apenas uma mão, mas mais importante, como parte da figura do bebê. Semelhantemente, quando uma platéia vê a mão do operador como sendo a mão da personagem representada pelo boneco, ela é percebida não apenas como uma mão humana, mas, mais importante, como sendo a mão da figura. Em cada um desses casos, a mão que veste o boneco “vive separadamente”, e é reconhecida separadamente do ator, e faz parte, na percepção do público, da mesma natureza do resto da figura. Ou seja, não é percebida tanto como sendo uma mão, mas como um objeto.

Este princípio se estende às mãos que Obrastzov usa como corpos de bonecos, e às mãos que Tillstrom usa para representar corpos, um muro, e as idéias de raiva, supremacia, e angústia mental. Devido aos modos pelos quais as mãos são usadas nas formas desses bonecos, mesmo se – como ocorre com Tillstrom – elas são o único elemento da forma, e devido aos modos pelos quais se dá movimento e voz aos bonecos, a mão do ator pode ser entendida como algo “separado” dele mesmo. Assim, o ator pode ser considerado um boneco quando este se apresenta de tal maneira que a platéia é conduzida a entendê-lo não apenas como algo vivo, também, em seu todo ou em parte, como um objeto.

Outra questão surge em decorrência dessa afirmação: como será possível distinguir entre um ator que é entendido como um objeto e um ator que se apresenta com uma máscara ou figurino? Para dar um simples exemplo, o Mickey Mouse que saúda os visitantes na Disneylândia pode ser considerado um boneco?

Essa questão é especialmente difícil de ser respondida devido o desejo de muitas pessoas envolvidas com o boneco de anexar a máscara no campo do teatro de bonecos. Baird escreve:

Máscaras ... estão a exatamente um ou dois passos evolucionários do boneco. Quando um dançarino solitário mascarado começou a surgir como artista ... era o começo da performance teatral e um passo de deslocamento da máscara em seu processo de transformação em boneco. Gradualmente... a máscara moveu-se para cima, para fora da cabeça, e foi posta diante do

corpo. Mais tarde, moveu-se mais para longe e foi feita viver por... manipulação. (1965: 30)

As bases antropológicas para a afirmação de Baird são, evidentemente, discutíveis, mas claramente demonstram sua crença num relacionamento íntimo entre o ator mascarado ou aparatado e o boneco.

Peter Arnott, o antigo artista e pesquisador inglês que apresentava o repertório clássico com bonecos, iria bem mais adiante no que se refere a essa intimidade: “Podemos dizer ... que sempre que um ator veste uma máscara – seja literalmente, como nas peças gregas e romanas, ou figurativamente, como quando representa um papel fortemente tipológico – ele está abnegando sua individualidade e fazendo de si mesmo um boneco” (1964: 77). Uma anexação como essa certamente termina indo longe demais, pois poderia transformar grande parte daquilo que conhecemos como teatro de atores como parte do teatro de bonecos. A definição de boneco pode dificilmente ser esticada a esse ponto de modo a não atingir todo o resto, alijando a palavra de qualquer significado particular.

Para se distinguir entre o ator subsumido no boneco e o ator vestindo uma máscara ou um figurino, devemos considerar a percepção da platéia: se o público entender a máscara ou figurino como nada além de uma vestimenta em um ator vivo, então é exatamente o que isso será; mas se o público enxergar o ator em máscara ou figurino como uma parte do objeto, então ele deve ser reconhecido como boneco. Nosso Mickey Mouse, com sua fisionomia estrutural notadamente humana, certamente não é percebido como um objeto, não sendo assim um boneco, mas apenas um ator numa roupa.

O primeiro problema com as definições de McPharlin e Baird, então, pode ser resolvido com o entendimento de que as possibilidades próprias ao sistema de signos de forma do boneco transcende ao inanimado. O boneco é um “objeto” apenas no entendimento da platéia. Será útil, quando não se puder perceber explicitamente a percepção da platéia, o emprego das aspas, como modo de nos lembrar que a palavra não se limita ao que é inanimado mas, mais que isso, refere-se implicitamente à percepção da platéia sobre a figura em questão.

Se este primeiro problema com as definições existe independentemente de sua amplitude, o segundo problema se apresenta justamente por causa dessa amplitude. Na tentativa de ampliar as possibilidades daquilo que pode ser considerado boneco, o conceito termina por ser aberto demais. Quando McPharlin escreve que “o boneco move-se sob controle humano”, e Baird que ele “se move por esforço humano”, eles sugerem que qualquer elemento teatral movido dessa forma passa a ser um boneco. Mas será isso verdadeiro?

Usemos um exemplo teórico mundano: uma bengala está apoiada contra um painel cenográfico de modo a representar uma janela; num determinado momento um contra-regra move a bengala e o painel até outro local. A bengala e o painel são certamente “elementos teatrais” e também “objetos inanimados”; com certeza foram “movidos sob controle humano”, ou “movidos por meio de esforço humano”. Ainda assim seria difícil de imaginar que alguém os quisesse chamar de bonecos. Seria, é claro, perfeitamente possível usar bengalas e painéis como bonecos; é possível usar, isso deve ser dito, qualquer coisa como um boneco. Mas claramente, a bengala e o painel em questão não são bonecos. De alguma maneira, os bonecos devem distinguir-se de adereços e cenários, pelo fato de que nem todo o objeto movido sobre a cena pode ser considerado boneco.

Uma solução para esse problema é vagamente sugerida pelo emprego por parte de McPharlin da palavra *teatral*, que poderia ser empregada para sugerir algo de natureza mais significativa do que adereços e cenário. Marjorie Batchelder, uma grande força do teatro de bonecos norte americano, também uma estudiosa e uma produtora, não se contenta com uma simples sugestão: “o boneco é um ator participando em algum tipo de apresentação teatral” (1947: xv). Isto se afirma de uma maneira tal que nem a bengala, nem o painel podem ser entendidos como se estivessem atuando, embora ambos participem, a suas maneiras, de uma representação teatral. Mas a solução de Batchelder, embora não seja uma tentativa de fazer com que representação com atores seja considerada teatro de bonecos, se apresenta como um problema semântico: o boneco é certamente um ator de certa forma, mas como já vimos, ele deve se distinguir do ator de alguma maneira, se o termo boneco possui algum significado. Batchelder faz a sua distinção referindo-se aos “meios mecânicos” de motivação do boneco (1947: xv). Isto, no entanto, também é problemático: bonecos de luva, bem como mãos usadas como bonecos, são motivados sem o emprego de meios mecânicos; mais que isso, a confusão semântica entre boneco e ator persiste, apesar da distinção. Para se evitar essa confusão será útil examinar precisamente como o boneco pode ser percebido como um ator.

Vejamos mais uma vez o uso que Baird faz do termo *inanimado*. Essa palavra nos compele considerar não apenas a palavra em si, mas também ao seu oposto. Obrastzov escreve a respeito do “processo por meio do qual o inanimado se torna animado” (1967 [1965]: 19). Se o boneco é algo inanimado, então sua significância teatral não se cria pelo fato dele ser movido, com tal, mas por ser animado. Nem a bengala nem o painel do exemplo oferecido há pouco podem ser entendidos como tendo sido animados. Esta solução, no entanto, embora seja um tanto comum, apresenta certas dificuldades semânticas.

Iniciemos com uma dificuldade menor: a palavra animação tem sido empregada de forma bastante ampla pela indústria cinematográfica, significando desenhos animados. Embora haja grande similaridade entre desenhos animados e teatro de bonecos, e embora certas estilos de animação de bonecos, tais como “Claymation”, possam ser criados apenas com o emprego de técnicas de desenho animado, não se deve negligenciar as diferenças existentes entre esses dois meios, mais significantes que as suas semelhanças, empregando o mesmo termo para categorizá-los.

A dificuldade maior é a que animar algo quer dizer, no senso literal da palavra, dar-lhe o sopro da vida. Como metáfora, isto possui grande significado para a animação de bonecos. Mas fora do âmbito metafórico, é absurdo pois, é claro, o boneco não está de fato vivo. Como admite Obrastzov:

De fato nenhum objeto inanimado pode ser animado – nenhum tijolo, retalho, brinquedo (ainda que mecânico) ou boneco teatral – não importa quão virtuosística seja a sua movimentação quando é manipulado pelo marionetista. Qualquer que seja a circunstancia, os objetos relacionados acima permanecerão como objetos, desprovidos de quaisquer aspectos biológicos. Entretanto, em mãos humanas, qualquer objeto – o mesmo tijolo, retalho, sola de sapato ou garrafa – pode cumprir a função de um objeto vivo na imaginação associativa do homem. Pode mover-se, rir, chorar, ou declarar seu amor. (1985 [1981]: 264)

A animação, como ela é, não se relaciona de fato com o boneco teatral; antes, o que se relaciona com o boneco teatral é o movimento dado a um objeto de modo tal que ele possa, como diz Obrastzov, “preencher a função de um objeto vivo na fantasia associativa do homem”, ou, nos termos de seus estudos, ser imaginado como estando vivo. Assim, embora adereços e cenários possam ser movimentados em cena, o movimento que se dá ao boneco se dá de forma a encorajar a imaginação de vida.

Outras questões associadas surgem: o boneco permaneceria boneco mesmo quando não é movimentado, e repousa num armário ou museu? Concedemos a vários objetos desprovidos de uso o título de boneco, mas sob qual autoridade? Michael R. Malkin, um produtor e estudioso norte americano, informa que “bonecos africanos freqüentemente mantêm pequena relação com os conceitos ocidentais de como deve se parecer um boneco, [e assim] uma identificação clara e inequívoca de muitas figuras [como sendo bonecos] são geralmente complicadas de serem obtidas” (1977: 71).

As implicações disso são de grande importância. Pois apenas por meio da identificação de familiaridades com tradições particulares de teatro de bonecos que podemos identificar certos objetos ou, de modo mais geral, com certas famílias de objetos, como sendo bonecos. Assim, nós do ocidente podemos reconhecer certas classes de objetos como sendo dedicados

especialmente para serem usados como bonecos, tais como bonecos de luva ou marionetes, e podemos facilmente chamar de boneco um objeto que pertença a tal classe. Mas uma extensa variedade de objetos pertencentes a classes de objetos que não são especialmente dedicadas a teatro de bonecos, tais como mãos humanas, esferas de madeira, utensílios de cozinha, entre outras, têm, de fato, sido usados como bonecos. Decorre daí que a conferência do título de boneco a qualquer objeto em repouso, ou, mais especificamente, que não esteja em performance, poderá apenas ser sugestiva. O boneco não pode ser definido apenas em termos da sua forma. Mais que isso, precisa ser definido como algo que não um objeto ou uma classe de objetos caracterizados por formas físicas específicas; o boneco precisa ser definido, assim, tendo associado a ele o sistema de signos complementar que auxilia a platéia e imaginá-lo vivo.

Malkin entende essa necessidade. Como escreveu noutro artigo: “o objeto animado torna-se um boneco, não quando o operador assume controle total sobre ele, mas no momento infinitamente mais sutil, quando o objeto parece desenvolver uma vida independente” (1980: 9).

O segundo problema, então, pode ser resolvido por meio do entendimento de que o movimento de um elemento sobre o palco não necessariamente invoca, ou pretende invocar, à imaginação da platéia que este possui vida. De fato, será útil, quando não se provocar de modo explícito a imaginação da platéia, o emprego de aspas como maneira e lembrar ao leitor que a palavra não busca supor que o boneco possua uma vida real, mas, antes, provocar implicitamente a receptividade da imaginação da platéia quando em contato com a figura em questão.

O terceiro problema com as definições de McPharlin e Baird é a sugestão de que o movimento seja a característica definidora do boneco. McPharlin declara categoricamente que “é o movimento, verdadeiro ou ilusório, que confere animação a um boneco” (1938: 81). O movimento, é claro, é um dos três sistemas de signos de cujos signos se constitui o boneco; e, de acordo com McPharlin, pode ser perfeitamente o mais significativo dos três sistemas referidos. Segundo escreve Louis Duranty, um francês do século XIX, “o que os bonecos fazem domina inteiramente o que dizem” (*citado em Veltruský 1983: 97*).

Por outro lado, o boneco durante a sua apresentação pode permanecer imóvel por longos períodos de tempo, e pode, em raras ocasiões, permanecer sem mover-se de fato durante toda a apresentação, e ser algo além de uma mera figura decorativa – ou seja, ser algo mais que uma estátua. Isto se dá porque o sistema de signos da fala também se faz disponível ao boneco, e na ausência do movimento do boneco, as possibilidades específicas desse sistema de signos, em conjunção com o sistema de signos da forma, pode permitir à platéia

imaginar que o boneco possui vida. Os sistemas de signos de forma e fala são de uma importância vital para o teatro de bonecos, e ao negligenciá-los, as definições de McPharlin e Baird negligenciam alguns dos aspectos constitutivos do boneco.

Henryk Jurkowski, cujas dúvidas acerca da aproximação sincrônica foram discutidas em nossa introdução, oferece uma definição para o teatro de bonecos que incorpora todos os três sistemas de signos disponíveis ao boneco:

O teatro de bonecos é uma arte teatral, sendo que a característica básica e principal que o diferencia do teatro de atores, sendo que os objetos que falam e se apresentam fazem uso temporal de fontes vocais e motoras que se encontram fora do objeto. As relações entre o objeto (o boneco) e as fontes de energia [os vocalizadores e/ou manipuladores] alteram-se constantemente, e tais variações são de grande importância semiológica e estética (1988 [1983]: 79-80)

Devemos notar que esta se trata de uma definição para o teatro de bonecos, e não do boneco em si. Ainda assim podemos certamente ver elementos essenciais a uma definição do boneco aqui: o boneco é um objeto ao qual se dá “uso temporal” de “energia vocal e motora” externas, o que é de importância decisiva.

Ao apresentar essa definição, Jurkowski parece estar fazendo o mesmo tipo de afirmação sincrônica que desacreditou anteriormente. Seja como for, a sua definição já seria um avanço em relação às definições de McPharlin e Baird apenas pelo reconhecimento que apresenta de cada um dos três sistemas de signos. Mas ela vai além disso. Sua insistência na separação e no relacionamento entre o objeto e suas “fontes de energia” prepara o caminho para uma análise de como os sistemas de signos operam independentemente e associados. Há, no entanto, também três problemas com a definição de Jurkowski.

O primeiro problema é que ao mesmo tempo em que a definição reconhece os três sistemas de signos separadamente parece sugerir que movimento e fala devem estar presentes se quisermos aceitar um determinado objeto como sendo um boneco: Jurkowski menciona o “objeto que fala e se apresenta”, “as fontes físicas das forças motoras e vocais” (grifo nosso). Além disso, ao contrário das afirmações categóricas de McPharlin acerca do movimento, Jurkowski faz-se categórico acerca da fala. Charles Magnin, um historiador do teatro francês do século XIX, argumenta que “a separação entre palavra e ação é precisamente aquilo que constitui a peça de bonecos” (*citado em* Proschan 1983: 20). Jurkowski refina essa discussão: “A possibilidade de separação entre o objeto falante e a fonte física da palavra... é a qualidade distintiva do boneco” (1988 [1983]: 79).

Mas consideremos dois casos: no primeiro, uma dança narrativa é apresentada por figuras inanimadas movimentadas sobre a cena em acompanhamento à música; no segundo,

uma dança narrativa é apresentada sobre um palco por bailarinos vivos, em acompanhamento às vozes das personagens. No primeiro caso apesar da ausência de qualquer fala, as figuras em cena dificilmente seriam consideradas como algo que não bonecos; no segundo caso, apesar da presença de se uma fonte separada para as falas, o bailarinos vivos dificilmente seriam considerados algo que não dançarinos vivos. A insistência de Jurkowski de que os sistemas de signos de fala e movimento operam sempre em conjunção conduz à negação daquilo que poderia ser obviamente considerado boneco. Ao refinar o argumento de Magnin com a alegação de que a separação que se dá é entre fala e objeto, em vez de fala e ação, Jurkowski evita o completo absurdo; mas a sua insistência na primazia da fala sobre o movimento ainda assim aponta para tal direção. O problema das relações entre os dois sistemas de signos pode, entretanto, ser facilmente resolvido se não houver ênfase de nenhum dos sistemas de signos sobre o outro, *a priori*, mas permitir que seus signos existam separadamente ou conjuntamente, em conjunção com a própria forma do objeto, na própria constituição do boneco.

O segundo problema com a definição de Jurkowski é que quando fala do boneco como um objeto, ele se refere exatamente ao seguinte: algo de uma natureza completamente inanimada. Assim, o teatro de bonecos não pode incorporar qualquer parte do ator vivo ao boneco. De fato, como veremos mais adiante, Jurkowski chega a ponto de considerar desconsiderar o boneco de luva como boneco, pois a platéia presta atenção à mímica da mão do operador, para a qual o boneco em si não passaria de um figurino (1988 [1979]: 21-2). Assim, Jurkowski limita severamente as possibilidades disponíveis ao sistema de signos da forma do boneco; e mais, ele desafia o entendimento geral daquilo que a palavra boneco que dizer. Esse problema, como vimos, pode ser resolvido em se levando a sério a percepção do público: o que é percebido como sendo um objeto, independentemente de sua verdadeira natureza, pode igualmente ser percebido como um boneco.

O terceiro problema com a definição de Jurkowski é que ao mesmo tempo em que considera os três sistemas de signos do boneco, não menciona o propósito da apresentação dos signos do boneco: a criação de algo que uma platéia imaginará como sendo vivo. Jurkowski não está desatento a esse propósito, pois escreve sobre o boneco: “tanto como boneco quanto como personagem teatral” (1988 [1983]: 78). Mas essa mesma atenção não é encontrada em sua definição. Esse problema pode ser solucionado com o simples reconhecimento do resultado teatral que se deseja: a vida imaginada do boneco que ocorre quando seus signos são apresentados de forma competente.

Deve-se ser registrado que Jurkowski recentemente expressou dúvidas quanto a sua definição: “Eu tenho duvidado da possibilidade de se criar uma definição coerente e universal para o teatro de bonecos moderno. ... Imagino que teremos que estudar cada gênero daquilo que é considerado teatro de bonecos de modo a determinar suas características e suas linguagens” (1990: 18). Essa dúvida surge do desenvolvimento daquilo que Jurkowski chama de “teatro de bonecos *no sentido mais amplo*”, no qual o boneco “possui uma natureza e estrutura profana [ao invés de sagrada]”, e na qual “o artista não mais serve ao boneco; faz o boneco servir ele e às suas idéias” (1990: 17). Devido à sua profunda preocupação com a questão da “servidão”, sobre a qual ainda veremos mais, Jurkowski não consegue deixar de acreditar que as produções nas quais a apresentação do operador for de significância igual ou superior à do boneco devem ser de uma natureza do que a do teatro de bonecos convencional. Não obstante, o ponto central da definição do boneco depreendido a partir da definição dada por Jurkowski para o teatro de bonecos não parece ser afetada por esse desenvolvimento no teatro de bonecos moderno, e mantém as mesmas forças e fraquezas que temos discutido.

Antes de estabelecer as bases para uma nova definição para o boneco, vamos resumir brevemente as análises em curso. Lembremos que o primeiro problema localizado nas definições de McPharlin e Baird é que, apesar de sua amplitude, elas não permitem a participação do ator como boneco, não contemplando de maneira justa as possibilidades inerentes ao sistema de signos da forma. Esse problema se resolve no entendimento de que o ator vivo pode apresentar-se, em parte ou em todo, de modo a permitir que a platéia o entenda da mesma maneira como entende o restante da figura, ou seja: como um objeto.

O segundo problema com essas definições é que, em sua amplitude, elas não distinguem entre boneco e cenário ou adereço, uma vez que ignoram o propósito de animação do movimento do boneco. Esse problema se resolve com o entendimento de que o movimento conferido ao boneco se dá com o propósito explícito de sugerir à platéia que esta imagine que o boneco possui algo que, de fato, não tem: uma vida independente.

O terceiro problema com essas definições é que, enfatizando a questão do movimento como fazem, ignoram a importância do sistema de signos da forma do boneco, e principalmente, da fala. O problema se resolve com o entendimento de que forma e fala são, de fato, dois dos três sistemas de signos fundamentais do boneco.

A definição de Jurkowski resolve esse terceiro problema, mas lhe impõe uma nova virada, na alegação de que os sistemas de signos de movimento e fala devem ser empregados conjuntamente, e que desses dois, o sistema da fala seria o mais significativo. Ainda, sua definição insiste na questão de que o boneco deve ser puramente um objeto, sem incorporar

qualquer parte do ator vivo. Finalmente, sua definição não reconhece o efeito teatral da apresentação do boneco. Mas como já foi visto, todos esses problemas possuem soluções.

Ao juntarmos todas as nossas soluções, o caminho torna-se livre, afinal, para respondermos a pergunta apresentada no início deste capítulo: quando as pessoas mencionam o boneco teatral, estão se referindo a elementos que são reconhecidos por uma platéia como sendo objetos aos quais são conferidos forma, movimento e, frequentemente, fala, de uma maneira tal que a platéia os imagina como possuidores de uma vida.

A formulação dessa resposta é o exato ponto de partida para o entendimento de uma compreensão teórica completa do boneco. Mas antes que tal entendimento possa ser desenvolvido será necessário explorar a natureza do interesse universal pelo boneco; explorar, assim, as diversas explicações já apresentadas acerca da sobrevivência do boneco. Tal exploração irá, em última apreciação, no conduzir até uma expansão da definição básica até aqui oferecida, já que o problema dessa explicação é, como iremos perceber, profundamente relacionado com o de definição. Apenas quando descobrirmos as bases da continuidade da existência teatral do boneco estaremos aptos a entender a natureza estética particular do boneco como objeto percebido e vida imaginada.

2

EXPLICAÇÕES CONSAGRADAS

Estivemos explorando aquilo que as pessoas querem dizer quando mencionam o boneco teatral; mas o que é que o boneco tem de mais para ser mencionado? Batchelder apresenta a questão: “imaginamos quais seriam as qualidades inerentes ao teatro de bonecos que lhe conferiram vitalidade suficiente para manter-se como uma arte independente, e qual encanto fundamental lhe garantiu a popularidade que possui entre os mais variados tipos de pessoas?” (1947: 278). A tarefa a ser desempenhada por essa explicação é o de demonstrar o que são essas qualidades, ou mesmo demonstrar que uma única qualidade relaciona-se a toda a arte do boneco. Não deve haver dúvidas de que o teatro de bonecos possui uma determinada quantidade de qualidades que lhe sejam próprias. Mas haverá qualquer explicação acerca de sua sobrevivência e apelo que se apóie sobre uma qualidade constante, que exista juntamente e através de todas as outras?

Outros autores têm proposto soluções a este problema, mas tais soluções raramente têm sido sistematicamente revisadas, de modo que as relações entre tais soluções não têm sido estabelecidas claramente. A presente análise considerará as soluções anteriormente propostas em três seções, cada uma dedicando-se a um dos principais componentes de uma produção em teatro de bonecos: o artista, o boneco e a platéia. Deve-se mencionar que alguns autores têm proposto soluções que atravessam esses limites um tanto arbitrários entre os grupos citados, e que o propósito desta análise não é tanto categorizar as possíveis soluções, quanto é encontrar um modo coerente de trazê-las à luz.

EXPLICAÇÕES BASEADAS NO ARTISTA

Não deve haver questão acerca do fato de que o teatro de bonecos oferece uma série de possibilidades interessantes ao artista de teatro. Essas possibilidades são de três qualidades básicas: primeiro, o teatro de bonecos oferece ao artista uma oportunidade extraordinária de controle sobre um meio; segundo, oferece ao artista a licença do boneco para falar e atuar com grande liberdade, sem o risco de retaliação; terceiro, oferece ao artista um meio que não é, por sua própria natureza, limitada pela realidade.

No teatro de bonecos o artista pode desempenhar todas as funções necessárias à produção da peça, e frequentemente é exatamente isso o que acontece. David Currel, um artista de teatro de bonecos inglês vangloria-se de que “o marionetista é... uma combinação

rara de escultor, modelador, pintor, costureiro, eletricitista, carpinteiro, ator, escritor, produtor, desenhista e inventor” (1987 [1985]: 1).

Deve-se tomar em consideração que o próprio emprego do termo marionetista⁹⁹ parece sugerir essa noção de um artista solitário e multi controlador. Essa palavra foi cunhada no início do século XX pela fundadora do Chicago Little Theatre Marionettes, Ellen Van Volkenburg. Louise Martin nos conta que “não se sabia como chamar o ator-manipulador naquela época”, e que Van Volkenburg, não sem um certo receio, sair-se com o termo *puppeteer*, criado com base do termo usado para definir o condutor de uma charrete de mulas, *muleteer* (1945: 5). Uma boa parte do teatro de bonecos norte americano encontra suas raízes, direta ou indiretamente, no Chicago Little Theatre Marionettes, e parte de sua herança é justamente a palavra *puppeteer*. A palavra é certamente bem mais maleável do que locuções tais como contrutor de bonecos, operador de bonecos, vocalizador de bonecos e assim por diante. E assim sendo, como indica Currel, como todas essas funções, a ainda outras, são usualmente desempenhadas por uma única pessoa, o surgimento do termo marionetista era algo provavelmente inevitável. Na verdade, a grande organização dedicada ao avanço da arte do teatro de bonecos nos Estados Unidos chama-se *Puppeteers of America* [Marionetistas da América].

No entanto, a palavra traz em si a pressuposição do artista multi controlador. Se, como se pode perceber no nosso exemplo japonês, algumas pessoas projetam e criam a cabeça, a peruca, e o figurino do boneco, ao passo que outras pessoas operam a figura que resulta dessa combinação em cena, ao mesmo tempo em que outras lhe concedem a voz, o termo marionetista não seria, nesse caso, impreciso? Erik Kólar, um estudioso Tcheco, fala do marionetista como existindo em “unidade inseparável com o seu boneco” (1967 [1965]: 32). Mas em nosso exemplo japonês há dois ou três operadores, e o boneco ainda pode ser transferido para o controle de ainda outros operadores. Podemos de fato falar de uma inição inseparável entre o boneco e qualquer um desses operadores, sem mencionar os diversos construtores, e, especialmente, o vocalizador, que fornece uma contribuição vital à apresentação do boneco; podemos falar, com grande validade, do marionetista no sentido que Currel dá ao termo? Como maneira de tentar iluminar tais dificuldades, este estudo evita o emprego do termo marionetista, em favor de termos mais precisos, quando necessário, e

⁹⁹ O autor refere-se ao termo *puppeteer*, que possui grande afinidade com palavra marionetista. Assim optou-se por empregar o termo traduzido, apenas indicando quando houver referências à sonoridade ou a outros aspectos específicos da palavra inglesa.

artista de bonecos quando um termo mais genérico, mas menos comprometido, fizer-se necessário.

O artista de bonecos, especialmente sob a faceta de marionetista, pode assegurar-se de que nenhum de seus colaboradores irá lhe impor a sua visão artística específica, uma vez que este dispensa a necessidade de qualquer colaboração. Arnott argumenta que “o problema que aflige aquele que se propõe a criar uma obra na arte do teatro é a questão da unidade. ... ocorre que ... unidade é algo que se alcança com maior facilidade quando apenas uma mente criativa se envolve no processo” (1964: 74). E, como observa Batchelder, o teatro de bonecos oferece ao artista de teatro a melhor oportunidade de obter tal unidade, uma vez que “o espetáculo de bonecos usualmente se constrói em uma escala inferior àquela necessária para o teatro humano, assim consegue-se mais facilmente alcançar a síntese” (1947: 280).

Quando artistas mencionam o problema em se alcançar unidade ou síntese na expressão artística, estão sugerindo que a colaboração é mais um impedimento que uma ajuda. A colaboração da qual mais se ressentem é aquela que se estabelece com atores. Arthur Symons, um escritor de teatro norte americano da virada do século [XX], reclamava que “o ator vivente, mesmo quando concorda em subordinar-se às necessidades da pantomima, sempre apresenta aquilo que ele, orgulhosamente, chama de temperamento; em outras palavras: muito capricho pessoal” (1909: 3). Symons foi uma influência significativa para Edward Gordon Craig, o britânico visionário do teatro, que fez uso dessa linha de raciocínio para o seu extremo lógico, apesar de altamente teórico: “O ator deve partir, e em seu lugar virá a figura inanimada – a qual poderemos chamar Supermarionete” (1911: 81).

Craig gostaria de possuir um controle absoluto sobre cada aspecto de seu teatro, ainda que outros operassem, ou mesmo fossem, as suas “Supermarionetes”, o seu controle, ainda assim, não seria diminuído. Como aponta Irene Eynat-Confino:

Nos cadernos de anotações sobre as “Über-Marions” Craig apresenta diversas razões para se inventar a Supermarionete. ... [Entre elas está o desejo de] eliminar o elemento de acaso na atuação. ... Uma vez que Craig pretendia fornecer planos cuidadosamente planejados para cada movimento ... as falhas humanas [de operadores ou atores] não teriam grandes conseqüências. (1987: 89)

Seria talvez válido apontar que Craig jamais produziu de fato qualquer espetáculo do seu teatro de Supermarionetes. Pelo menos uma razão para tal, além das usuais dificuldades financeiras que afligiam Craig, é clara: a extrema dificuldade que há para qualquer pessoa de manter um controle absoluto sobre qualquer empresa teatral substancial. De fato, Batchelder

faz uma indicação dessa questão quando aborda o fato de a “escala menor” do teatro de bonecos ser algo desejável; ainda, as produções de Peter Arnott eram *one-man shows*.

Muitos artistas de bonecos, seguindo Craig, procuram criar uma arte unificada e sintética por meio do emprego de um controle absoluto, aproximado àqueles do pintor ou do escultor. Mas parece ser uma suposição estranha de que o melhor das artes existe apenas como expressão do artista solitário. A colaboração no teatro certamente já produziu grande arte – maior, nos parece, do que qualquer artista teatral solitário já produziu. E tal arte tem sido capaz de alcançar unidade e síntese apesar, ou até mesmo por causa, dos vários egos e visões de seus colaboradores. Pode-se argumentar, de fato, que esses egos e visões, juntamente com o talento que os acompanha, produzem um efeito simbiótico um sobre o outro, resultando num trabalho bem maior do que aquele alcançado por uma pessoa apenas.

De modo mais significativo, o controle artístico absoluto não é uma característica genérica do teatro de bonecos. Entre os exemplos apresentados na introdução do livro, o *Punch and Judy* britânico era uma apresentação solitária, e seu intérprete, Percy Press Jr., foi responsável por todos os aspectos nela envolvidos, ainda que alguns desses aspectos fossem tradicionais e requeressem meramente a sua mediação. Mas todos os outros exemplos foram empreitadas colaborativas. O exemplo japonês era o que envolvia o maior número de artistas: dois ou três operadores para cada boneco, com até três bonecos em cena de cada vez; ao menos um instrumentista, e em certas ocasiões três ou quatro, dentro e fora da cena; ao menos um narrador, e por vezes três ou quatro, dentro e fora da cena; e nos bastidores, uma boa quantidade de figurinistas, escultores de cabeças, peruqueiros, aderecistas, e assim por diante (Adachi 1985: 9-11).

O controle artístico absoluto tampouco é uma característica exclusiva do teatro de bonecos. Qualquer *one-man show* com um ator oferece ao artista o mesmo nível de controle que é oferecido ao espetáculo solitário de teatro de bonecos. Por exemplo, a produção de Hal Halbrook de *Mark Twain Tonight* é uma produção tão autônoma quanto pode ser qualquer produção em teatro de bonecos. Deve-se ser apontado também que a oportunidade de controle que o teatro de bonecos oferece ao artista se dá na maior parte das vezes por questões financeiras do que por escolhas artísticas, ao menos nos Estado Unidos. Dada a realidade financeira das produções de teatro de bonecos, será apenas por meio do trabalho solitário que o artista poderá se sustentar: a colaboração apresenta o risco de ruína financeira.

A oportunidade de controle, então, não é invariavelmente aproveitada no teatro de bonecos e, não é uma oportunidade exclusiva desse teatro. Por mais valiosa que seja, tanto artística como economicamente, e mesmo levando em conta a frequência com que é

empregada, não será uma única qualidade que irá explicar a sobrevivência do encanto que exerce o boneco.

O teatro de bonecos também oferece ao artista a licença, conferida pelo boneco, para agir e representar com uma liberdade notável. O boneco, por não ser uma pessoa viva, não pode ser responsabilizado por suas ações e palavras; mesmo assim essas ações e palavras não são exatamente pertencentes ao artista de bonecos, e assim nenhum dos dois parecem carregar essa responsabilidade. Dessa forma, o boneco é especialmente adequado para a exposição de convenções sociais e consequências. Dois exemplos irão demonstrar até que ponto essa licença é tomada.

Bart P. Roccoberton Jr. Diretor do Programa de Teatro de Bonecos na Universidade de Connecticut (Storrs), conta uma história sobre sua visita à casa de um famoso artista de teatro de bonecos norte americano. A visita deveria incluir uma olhada na coleção de bonecos do artista, e depois um jantar. Assim que chegou, Roccoberton foi saudado pelo boneco mais famoso do artista. Foi esse boneco, é claro, operado pelo artista, que o guiou pela coleção de bonecos, ao passo que o artista, usando sua voz normal, fez apenas alguns comentários esporádicos. Quando se aproximou a hora do jantar, Roccoberton testemunhou uma discussão entre o artista e o boneco: o artista sugeriu que se servisse uma bebida, e em seguida o jantar, enquanto que o boneco insistia que precisava descansar, desejando que o convidado chato fosse embora. Roccoberton ficou aturdido ao ouvir o artista, relutantemente, concordar com o boneco; em pouco tempo lhe foi mostrada a porta, e o artista se desculpava pelo mau gênio do boneco (Roccoberton 1982).

Bogatyrev relata uma licença semelhante: “Um certo marionetista foi intimado, acusado de ter feito ataques políticos do alto do palco de bonecos. O marionetista apareceu na corte carregando o boneco Kašpárek, e anunciou que que não sua culpa, mas de Kašpárek” (1983 [1973]: 54). Infelizmente não sabemos se as explicações do artista foram aceitas na corte.

Esses exemplos são, claro, extremos, mas o boneco durante a sua apresentação guarda para si uma liberdade extraordinária. Lembremo-nos de nossas considerações sobre “Punch and Judy”: Punch comete uma série de assassinatos violentos, todos para a satisfação de sua plateia. George Speaight, em seu estudo magistral *A história do teatro de bonecos inglês*, traça a linhagem de Punch e conclui:

Aproximado historicamente ... Punch não será visto como um monstro inumano que passa a sua vida espancando e matando todos aqueles que cruzam o seu caminho, mas como o velho comediante ... que apenas mata cada novo personagem que surgido depois dele como a forma mais rápida de

dar um fim *àquela* cena e seguir para a próxima. Talvez essa seja a razão fundamental pela qual nós rimos de Punch, e não nos sentimos horrorizados. ... Nós percebemos ... que por trás de suas vitórias pelo porrete repousa o arquétipo “daquele que leva as bofetadas”, o palhaço primitivo e eterno. (1990 [1995]: 184-5)

Não há dúvidas de que Punch é uma versão em boneco do palhaço arquetípico. Ainda assim essa não parece uma explicação suficiente para uma comédia que contenha tanta brutalidade incessante. Precisamos apenas imaginar tal apresentação feita por atores de carne e osso: não seria algo insuportável? De fato, tanta matança aleatória é vista raramente, se alguma vez foi vista, no teatro cômico feito com atores.

O boneco, entretanto, como não passa de um “objeto” teatral, não pode ser percebido como algo que possua a mesma responsabilidade do “vivo”, mesmo este sendo um ator num papel, e assim os assassinios sucessivos de uma dúzia de personagens, mais ou menos, torna-se motivo de riso, e não de preocupação. Deve-se mencionar também que a licença dada ao boneco em cena não está limitada às ações físicas. Como aponta McPharlin: “Punch certamente pode passar dos limites sem provocar ofensa ao mandar seus comentários ácidos acerca de assuntos delicados, bem mais do que pode o ator vivo” (1938: 16).

A permissão dada ao boneco é exibida mais frequentemente em espetáculos de sátira e paródia, e isso se atribui ao entendimento de que o boneco não é uma pessoa viva, e portanto é livre para apresentar uma imagem corrosiva daqueles que são. Arnott, em um comentário ao trabalho de Obrastzov, observa que “é no campo da sátira que o teatro de bonecos parece ter estabelecido o maior interesse sobre o público adulto. Os bonecos se oferecem fácil e obviamente à caricatura” (1964: 50).

O próprio Obrastzov faz uma distinção entre três tipos diferentes de sátira ou paródia às quais o boneco é especialmente adequado: a “paródia de ‘descrição’ ... [um tipo de] paródia sobre um personagem determinado, [na qual] a pura imitação [de uma característica ou comportamento] é o cerne da descrição”; a “paródia ‘de generalização’ ... [uma paródia de] um grupo de pessoas que possuam características específicas em termos profissionais, sociais de outra natureza em comum”, na qual tais características são caricaturadas; e o tipo de paródia que “consiste em parodiar um determinado assunto ... ou tema”, que pode ser chamada de sátira temática (1950: 164-5).

A paródia de descrição funciona de uma maneira simples, que não carece de maior detalhamento; devemos perceber apenas que o seu sucesso depende da familiaridade da plateia com a pessoa sendo parodiada. A paródia de generalização é bem ilustrada no exemplo dado por Obrastzov:

Há alguns cantores de ópera ou de concertos ... para os quais a apresentação não passa de um pretexto para ele mostrar os seus talentos. ... Eles consideram isso necessário para exibir a sua respiração, e portanto arrastam a *fermata* por meio minuto. ... Eu queria fazer graça de um cantor desse tipo. Da sua voz “majestosa”, seu temperamento “imenso”, seu andar vanglorioso, suas mãos amassando a música ... e a torção exagerada do pescoço para as “brilhantes” notas mais altas. (1950: 167)

Obrastzov construiu um boneco representando esse cantor: ele subiu ao palco pleno de uma autoglorificação pomposa, saboreando cada maneirismo que demonstrava essa glória no decorrer da música, finalizando-a com uma nota tão alta e longa, que o pescoço do boneco esticou-se até atingir quatro vezes o seu tamanho original (1950: 167-8). Obrastzov também dá exemplos das sátiras temáticas que ele criou, mas essas não precisam ser descritas em detalhes; a apresentação nigeriana descrita anteriormente servirá como exemplo. Juntamente com as paródias de descrição que mostra sobre membros da tribo, a peça apresentou uma sátira mais abrangente acerca da vida e do governo tribais (Messenger 1971: 208).

Claramente, então, o boneco oferece ao artista meios altamente eficazes para fazer uso da sátira ou da paródia. O boneco é especialmente capaz de apontar os pontos fracos, em todos os níveis, do ser humano. A significância disso é corroborada pela experiência de todos aqueles que trabalham com teatro de bonecos nos Estados Unidos: sátira e paródia são os pilares do teatro de bonecos, como este se apresenta aqui para o público adulto.

E, é claro, a sátira e a paródia não se limitam ao teatro de bonecos para adultos; o “Punch and Judy” contém muitos elementos de paródia. Judy não seria uma paródia de generalização para a esposa megera? Punch também embarca em querelas com um policial e um carrasco de força; não seriam também esses personagens paródias generalizantes de tipos familiares?

Apesar de ser altamente conhecida a vocação do boneco para a sátira e a paródia, essa licença não se constitui num fator significativo em todas as apresentações de teatro de bonecos. A apresentação javanesa descrita na introdução, por exemplo, não se apoiou nesse recurso, exceto em alívios cômicos ocasionais: a licença dada ao boneco para a burla é pouco usada em apresentações dramáticas com temática mitológica. De fato, parece mesmo que a maioria das apresentações tradicionais relacionadas a passagens da mitologia demonstram um interesse limitado em explorar a licença do boneco, dedicadas como são em apresentar as histórias de deuses e heróis.

Ainda que o teatro de atores não faça uso de toda a gama de licenças que o boneco possui, o teatro oferece licenças suficientes para que se permitam ações e falas que não seriam tolerados fora do teatro. Imagine-se apenas qual seria a reação do público a um MacBeth na

vida real, ou à nudez e vulgaridade, ou mesmo a quase-traição e blasfêmia, que se aceita como coisa normal no teatro. E, é claro, produções com atores de peças como *Every Man in his Humour* (Cada homem em seu humor), de Ben Jonson, ou *Serious Money* (Dinheiro de verdade), de Caryl Churchill, assim como os trabalhos de inúmeros imitadores cômicos, nos lembram que o teatro de atores possui uma ampla capacidade de engajar-se em sátira e paródia.

O boneco também oferece ao artista um meio de que não se encontra limitado pela natureza, atribuído à percepção de que porque o boneco não é mais que uma figura teatral, uma indicativo, este pode ser feito para mostrar seres de toda natureza imaginável, e cada um desses tipos participa da mesma “realidade” teatral que qualquer outro.

Batchelder escreve que “o sucesso persistente do teatro de bonecos se apóia ... sobre a facilidade com a qual este põe em justaposição o real e o imaginário, dotando ambos de igual plausibilidade” (1947: 292). Malkin argumenta, em desenvolvimento a essa mesma idéia:

O teatro de bonecos tem desempenhado um papel vital no desenvolvimento daquilo que pode ser chamado de o conceito dramático do *impossível plausível*. ... [Esta] é a ligação entre o mundo do real e o reino da fantasia pura. ... É nesse sentido que o teatro de bonecos representa a imaginação dramática em uma de suas formas mais fluentes. (1975:6-7)

A importância do “impossível plausível” se afirma na experiência de todos aqueles que trabalham com teatro de bonecos nos Estados Unidos: a fantasia e o folclore, repletos de personagens impossíveis, são os fundamentos do teatro de bonecos, como este se apresenta aqui para plateias de crianças.

É claro que o “impossível plausível” não se limita ao teatro de bonecos para crianças. Recordemo-nos de nossos exemplos norte americano e indiano apresentados anteriormente: no segundo, a figura de uma menina é transformada na de um ogre; no primeiro, números ganham “vida”. Por todo o mundo, artistas de teatro de bonecos, apresentando-se tanto para crianças como para adultos, valem-se da capacidade do boneco de fundir os mundos da realidade e da fantasia.

Apesar da difusão da noção de “impossível plausível”, entretanto, a fusão entre realidade e fantasia não se constitui num elemento presente em todo teatro de bonecos. Nosso exemplo nigeriano não se apoiou muito sobre essa questão, pois a capacidade de apresentar o impossível de maneira plausível não é algo particularmente próprio à sátira social. De fato, pode ser que a maioria dos artistas tradicionais dedicados à paródia e à sátira abduquem combinar os dois mundos, preferindo explorar em profundidade apenas o mundo do real.

Ainda que o teatro de atores não consiga integrar o real e o fantástico com a mesma facilidade, própria do teatro de bonecos, ele pode apresentar de maneira convincente esses mundos integrados: produções de trabalhos tais como “O sonho de uma noite de verão”, de Shakespeare, e “Peter Pan”, de James Barrie, demonstram não apenas que o teatro de atores pode desafiar o teatro de bonecos nessa questão, mas que o teatro de atores pode oferecer dimensões que não estão disponíveis ao teatro de bonecos. Pois o vôo de um Peter Pan vivo não pode evocar mais admiração e espanto do que o vôo de uma marionete?

Na medida em que o boneco oferece sua licença específica, por um lado, e sua aptidão para o impossível plausível, por outro, parece claro que nenhuma dessas qualidades pode, por si só, ser aquela que explica a permanência global do boneco. De fato, como pudemos observar, apresentações tradicionais que se apoiam sobre uma tendem a não necessitar da outra. Mas ainda, essas qualidades possuem uma certa relação entre si, apoiadas como são no fato de que o boneco não é uma pessoa viva, mas apenas um recurso teatral. Assim sendo, precisamos em seguida considerar o modo pelo qual é possível ao boneco criar uma apresentação teatral.

EXPLICAÇÕES BASEADAS NO BONECO

É axiomático o fato de que a apresentação teatral pressupõe representação, ou, como também se pode querer dizer, jogo de faz-de-conta, de uma maneira ou de outra. O boneco é feito para representar uma personagem, como pudemos ver na introdução, por meio da disposição de signos escolhidos de seus sistemas sógnicos constitutivos de forma, movimento e fala. O encanto difundido e persistente do boneco pode ser explicado por sua maneira particular de dispor signos de modo a que ele possa representar algo que não é?

Batchelder, como foi verificado anteriormente, argumenta que o teatro de bonecos permanece devido a sua “facilidade [para a] justaposição [entre] o real e o imaginário”. Essa facilidade, ela sugere, surge do fato de que “a caracterização direta é a qualidade mais forte do boneco atuante. Não há fingimento. Um boneco é a personagem que ele apresenta; não é um ser humano vestido como se fosse e fingindo ser a personagem” (1947: 288). Essa capacidade de caracterizar diretamente, Batchelder defende, permite a justaposição de elementos reais e imaginários, uma vez que ambos são apresentados para a platéia sem a interferência da simulação dos atores vivos.

O argumento de Batchelder de que o boneco não oferece fingimento, entretanto, não se sustenta, pois o boneco é certamente engajado em fingimento, embora seja um fingimento diferente daquele do ator vivo. O ator finge ser alguém que ele não é; o boneco finge ser *algo*

que não é, ao aparentar possuir vida. Esse fingimento é fundamental para todo o teatro de bonecos, e não pode ser negligenciado. Contrariamente a Batchelder, então, uma explicação do boneco deve levar em consideração a maneira como o boneco é capaz de mostrar essa vida de fingimento.

É lugar comum observar que o teatro de bonecos tradicionalmente conquistou tal aparência por recriar o teatro de atores, que por sua vez “imita” a vida. McPharlin escreveu:

A história do teatro de bonecos, até seu ressurgimento como arte independente, foi um percurso de imitação do teatro maior. Ele abraçou Punch quando ele foi praticamente jogado para fora do palco. Apresentou moralidades medievais em plena Renascença. Celebrou acoplamentos e cercos navais até que se tornassem lendários. Perpetuou danças e volteios de vaudeville quando esses já estavam envelhecidos. Isto fez dele um ramo menor e imitativo do teatro. (1949: 395)

A lógica histórica para essa recriação em escala reduzida do teatro de atores, esse emprego de aspectos “descartados”, é simples: o teatro de atores, que para ser feito emprega escala e custos superiores, podia ser montado normalmente apenas em alguns centros urbanos; o teatro de bonecos, que podia viajar facilmente – em muitos casos, mas costas de apenas uma pessoa – tinha como recriar o teatro de atores e reproduzi-lo infinitamente sem maiores dificuldades nos rincões rurais. O juízo de que o teatro de bonecos é uma forma de teatro derivativa, pouco original, provém dessa história.

O ressurgimento ao qual McPharlin se refere ocorreu aproximadamente na virada do século XX, e pode ser caracterizada precisamente na afirmação do teatro de bonecos como uma forma de teatro original, e não uma forma de expressão derivativa. Nas palavras de Jurkowski, o boneco desenvolveu o seu próprio “sistema sígnico” teatral (1988 [1983]: 76).

A história recitada por McPharlin é ratificada por Jan Malík, da Tchecoslováquia, que já serviu como secretário geral da UNIMA: “por muitos séculos ... o teatro de bonecos ... representou um tipo de edição em miniatura do teatro de atores. ... De fato, até hoje encontramos entre os operadores de bonecos uma tendência de fazer seus bonecos o mais aproximado possível da realidade humana” (1967: 7). A condenação que faz Malík aos artistas de hoje em dia não se refere a que sejam culpados por recriar o teatro de atores, mas, antes, que são culpados de tentar imitar a realidade humana como ela é.

Vamos agora fazer uma pausa para contemplar o teatro de bonecos como se este fosse uma recriação do teatro de atores. Não há dúvidas que tal recriação já foi bastante comum, ao menos no ocidente. Jurkowski nos informa que “fontes coletadas na Polônia indicam que italianos, em 1666, apresentaram-se um dia como atores, e no outro como marionetistas”, fazendo precisamente a mesma peça (1988 [1983]: 71). Mas ainda que a peça fosse a mesma,

seria possível que a plateia não tivesse consciência do que estava assistindo? Mesmo se os artistas de teatro de bonecos estivessem buscando imitar as formas, os movimentos e as falas dos atores vivos de todas as formas possíveis, ainda, suas imitações seriam não mais que imperfeitas, e não haveria como confundir os bonecos com atores vivos. Independente do que de extraordinário o espetáculo tivesse oferecido à plateia, havia agora o prazer ou desprazer adicionado, de assistir a bonecos tentando representar como se fossem atores vivos. Isto não se põe de modo a sugerir que uma recriação dessa natureza seja uma coisa boa; mas que certamente não é uma coisa simples, a ponto de ser rejeitado como meramente derivativo. A recriação do teatro de atores é algo que se complica no fato de que os bonecos, afinal de contas, não são humanos.

Vamos também contemplar a questão da recriação do teatro de atores pelo boneco de uma perspectiva global. Entre os exemplos oferecidos na introdução, apenas a apresentação britânica de “Punch and Judy” pode ser identificada como uma recriação atualizada e miniaturizada de uma tradição de teatro de atores, que é a *commedia dell’arte*. E, de fato, como enfatiza Speaight, a tradição do Punch assumiu a sua forma clássica apenas quando combinou suas raízes da *commedia dell’arte* com fontes nativas da Inglaterra, o que muito provavelmente foi de maior significância para as suas estruturas e caracterizações (1990 [1955]: 218-30). Pode-se retorquir que as tradições de teatro de bonecos representadas pelos exemplos da Nigéria, Java, Japão e Índia precediam ou eram contemporâneas de tradições locais de teatros com atores. Mas como Malkin aponta em sua última questão: “Uma história completa do teatro na Índia seria, de forma mais ampla, uma história das diversas e complexas formas de teatros de bonecos na Índia” (1975: 4). Questões semelhantes podem ser postas em relação a diversas tradições de teatro de bonecos não-ocidentais. A conclusão trivial de que o teatro de bonecos é uma imitação do teatro de atores é verdadeira, talvez, para grande parte do teatro de bonecos europeu de tempos passados. Não é verdadeira, no entanto, para o fenômeno geral do boneco; o teatro de bonecos aparece comumente como algo original em si, e não como um derivativo do teatro de atores.

Mas, como sugere Malík, a recriação em miniatura do teatro de atores não se constitui num problema imediato, uma vez que já não é mais tão praticada nos dias de hoje, quando o cinema e a televisão levam regularmente apresentações dramáticas aos mais remotos rincões do mundo. Pode-se encontrar concordância quase universal com a proposição oferecida pela pioneira artista de teatro de bonecos russa Nina Efimova: “O teatro de bonecos não deveria ser nunca, nunca, ser uma reprodução em miniatura do teatro grande, pois possui suas próprias leis, dadas por suas condições específicas” (1935: 106).

Mais que isso, o problema que se percebe desde a virada do século XX tem se dado com o boneco como uma imitação da vida humana. Tal imitação pode ser caracterizada como o desejo de do artista de teatro de bonecos de que o boneco seja tão realista quanto é possível em termos de forma, movimento e fala. Vsevolod Meyerhold, num ensaio no qual implora aos atores para que “encontrem espaço para a criatividade pessoal”, faz essa longa menção ao boneco:

Há dois teatros de bonecos: o diretor do primeiro quer que seus bonecos se pareçam e se comportem como seres humanos. ... Em suas tentativas de reproduzir a realidade “como ela realmente é”, ele aperfeiçoa os bonecos mais e mais até que finalmente chega a uma solução bem mais simples para o problema: substitui os bonecos por pessoas de verdade.

O outro diretor se dá conta de que o seu público aprecia ... os movimentos e posturas [do boneco] que, apesar de todas as tentativas desse reproduzir a vida sobre a cena, não consegue assemelhar-se àquilo que o espectador encontra na vida comum. ...

Eu descrevi esses dois teatros de bonecos de modo a fazer com que o ator reflita se quer assumir o papel do boneco subserviente ... ou se prefere fazer um teatro como aquele no qual o boneco se manteve fiel a si mesmo e não se rendeu aos esforços do diretor em transformá-lo em outra coisa. O boneco não quis se transformar numa réplica exata do ser humano, porque o mundo do boneco é uma terra fantástica de faz-de-conta, e o homem que ele representa é também um homem de faz-de-conta. (1969 [1913]: 128-9).

Se o valor da imitação da vida foi uma vez aceito de maneira geral por artistas de bonecos, e se ainda permanece uma tendência nesse sentido no teatro de bonecos de hoje em dia, como reclama Malik, ainda assim, muitos artistas de teatro de bonecos e estudiosos são unânimes em depreciá-la. Como escreve Larry Engler, um reconhecido intérprete norte americano:

Bonecos que tentam imitar os movimentos humanos frequentemente criam uma sensação de realismo superficial. Uma vez esgotada essa sensação de novidade, a plateia passa a perceber as diferenças entre as ações humanas e as do boneco. Bonecos que criam ilusão de vida por meio de movimentos exclusivos para tais construções conseguem mais facilmente encorajar uma plateia no sentido de aceitar a existência viva de um objeto de fato inanimado. (1973: 16)

Baird declara, com ainda maior ênfase: “Quando marionetistas tentam copiar o animal humano, fracassam. A cópia mecânica da vida pode ser surpreendente, curiosa, ou mesmo amedrontadora, mas não viva, ao passo que a *sugestão* contida num boneco pode ser plena de vida” (1965: 15).

Engler e Baird estão claramente corretos ao sugerirem que as possibilidades para o teatro de bonecos são limitadas quando a intenção é simplesmente imitar, e que o teatro de bonecos é bem mais vívido quando se encontra livre para “criar a ilusão de vida” por meio de sugestão. Entretanto, deve ser recordado que, em meio a tantas limitações teatrais, o boneco

imitativo é capaz de provocar prazer não apenas por meio da verossimilhança de sua imitação, mas por meio da própria ação de imitar, onde se incluem mesmo as suas falhas de verossimilhança. A plateia é livre para aproveitar a tentativa da cena dramática, bem como a própria cena dramática.

A capacidade do boneco de representar por meio da imitação não é apenas algo limitador para o teatro de bonecos, é também apenas um aspecto limitado do teatro de bonecos. Tais imitações podem ser úteis em sátiras e paródias, como no exemplo vindo da Nigéria, onde tais elementos são centrais para a apresentação; mas mesmo em sátira e paródia não são sempre encontradas, como vemos em “Punch and Judy”, onde, apesar do emprego da paródia no espetáculo, não há um a tentativa de imitação realística.

E, é claro, o desejo da verossimilhança, certamente, não se encontra em todas as apresentações com bonecos, como se mostra nos exemplos do Japão, Índia e Java. O espetáculo japonês repudiou a imitação da realidade ao permitir à plateia ver os movimentadores e vocalizadores dos bonecos, e fazendo esses bonecos moverem-se e falarem de maneira altamente formalizada. Os espetáculos javanês e indiano repudiaram tais imitações ao permitirem que bonecos fora da cena pendessem sem vida à plena vista da plateia. Ainda, no espetáculo indiano, eram conferidas aos bonecos falas distorcidas e artificiais, e no espetáculo javanês, exibiam uma forma de movimentação altamente estilizada.

Deve ser lembrado que o tema da fantasia é, juntamente com a sátira e a paródia, um dos quais o boneco é particularmente adepto; e enquanto a sátira e a paródia apoiam-se na imitação, ainda que de uma forma exagerada e distorcida, dificilmente se poderia dizer que a fantasia envolve alguma imitação da realidade. O Diabo aparece ao final da apresentação de “Punch and Judy”, um ogre no espetáculo indiano, e números “vivos” na peça norte americana; podem personagens como esses serem realmente imitados de forma significativa?

Miles Lee, um artista da Grã Bretanha, desenvolve o argumento de Meyerhold de que haveria duas formas de aproximação do teatro de bonecos. A primeira baseada na imitação, ao passo que “a outra é impressionística. Sua meta não é apresentar uma imagem fotográfica, mas uma interpretação. Isso se alcança por meio de seleção, exagero e distorção de características significantes. Não existe para conquistar aprovação por sua esperteza técnica, mas para expressar uma idéia ou emoção poética” (1958: 35).

Essa “outra” aproximação de Lee se aproxima do “outro” teatro de bonecos de Meyerhold, e é aquela que a maioria dos teatros de bonecos contemporâneos, e grande parte do teatro de bonecos em culturas não-européias, escolheram seguir. A palavra *impressionística*, entretanto, não recebeu uma aceitação incondicional como descrição dessa

aproximação. De fato, nenhuma palavra adquiriu tal aceitação. Vimos anteriormente que Obrastzov escreveu sobre o boneco como uma generalização, ao passo que outros referem-se ao boneco com um símbolo. Stancho Gerdjikov, antigo diretor do Teatro de Bonecos de Sófia (Bulgária), oferece ainda outro termo quando escreve que “o boneco possui uma vantagem incontestável sobre todos os outros atores: suas possibilidades inatas e ilimitadas para a estilização” (1967 [1965]: 42).

Seria apenas justo perceber, de passagem, que essa não é uma “vantagem incontestável”, pois de fato é uma diferença entre as forças relativas de bonecos e atores vivos. Não fica claro se Gerdjikov pretende levar o argumento tão longe quanto o fez Craig, que sugere que “o corpo do homem é *por natureza* totalmente inútil enquanto material para uma arte” (1911: 61). Se é fácil apontar as limitações do ator vivo, é igualmente simples sugerir as limitações comensuráveis do boneco. Mas sem forçar até extremos, a questão ainda seria bem aceita: as “possibilidades para a estilização” são certamente inerentes ao boneco, pois o artista é livre pra criar o boneco como bem escolher.

Os termos impressionismo, generalização, simbolismo, e estilização são todos destinados a descrever a aproximação nominativa do tetro de bonecos; mas o que está sendo de fato descrito? Seria justo analisar os meios pelos quais operam tanto a aproximação imitativa, quanto essa “outra”.

A imitação da vida deveria conter os sinais abstratos que constituem o boneco apresentado da maneira mais realística possível, tanto em quantidade quanto em qualidade. Dessa maneira a forma de um boneco imitativo de um ser humano possuiriam os detalhes anatômicos apropriados, tais como olhos, nariz, membros, e assim por diante, representados e proporcionados de forma semelhante à da vida. A movimentação desse boneco seria tão desprovida de evidências de seus aspectos mecânicos quanto fosse possível, para que parecesse que o próprio boneco fosse responsável pelas suas motivações, e incluísse um número de detalhes tão grande – tais como olhos móveis, boca que se movesse, mãos que pudessem agarrar – quanto fosse possível. Finalmente, a fala desse boneco seria a fala normal de um ser humano, apropriada para ele, dita de tal maneira que o próprio boneco parecesse o responsável por sua elocução.

A “outra” maneira de considerar o boneco – impressionística, simbolista, e assim por diante – evita intencionalmente a tentativa da imitação; mas não apresenta nenhum meio novo ou diferente para fazê-lo. Os signos abstratos de vida, entre os três sistemas de signos de forma, movimento e fala, permanecem sendo os meios pelos quais o boneco faz parecer possuir vida. Nessa “outra” consideração, entretanto, não se dota esses signos de uma

qualidade realística: os olhos podem ser botões alaranjados, as mãos grosseiramente superdimensionadas; a movimentação pode ser obviamente mecânica, a fala apresentada por uma fonte obviamente externa. Também, os signos abstratos de vida não se apresentam em uma quantidade realística: a cabeça pode consistir em nada além de uma esfera com uma indicação de um nariz, as pernas podem simplesmente não existir; ao boneco pode ser permitida apenas possibilidades limitadas de movimentos e fala, ou tê-las inteiramente negadas.

Essas, então, são as diferenças entre as duas formas de aproximação: a consideração imitativa emprega signos abstratos de vida em tais qualidade e quantidade de modo a simular vida da maneira mais aproximada possível; a “outra” consideração usa os signos abstratos de vida em qualidade variada e quantidade limitada, dando a perceber que uma simulação verdadeira é algo impossível.

Seguindo a partir dessa análise, se uma das formas de aproximação é chamada de imitativa, a outra poderia ser chamada de conceitual, pois que nela o boneco dispõe de signos abstratos de vida numa qualidade que apresenta em conceito sinais de vida mais realísticos, e em uma quantidade que apresenta o conceito do quociente inteiro dos signos realísticos. Todos os diversos termos usados para aquilo que é considerado boneco recaem, essencialmente, sobre a capacidade conceitual do boneco, em oposição à sua capacidade imitativa.

Mas a polaridade existente entre essas duas considerações, que parece existir independente daquilo que chamamos a “outra” consideração, é falsa, e surge apenas do desejo de algumas pessoas envolvidas com teatro de bonecos em anatematizar a imitação. De fato, os meios disponíveis a todos os artistas de teatro de bonecos são os mesmos: a qualidade e a quantidade de signos abstratos. Bonecos imitativos e conceituais não passam de extremidades daquilo que pode ser chamado o *continuum* de representação do boneco. A localização de qualquer boneco em meio a esse *continuum* depende da qualidade e quantidade dos signos abstratos nos quais o artista investe.

Uma explicação para o boneco baseada em sua natureza representacional segue a partir dessa análise. Em cada um dos exemplos de apresentações apresentados anteriormente, os bonecos muito certamente representam, por meio da qualidade e da quantidade de seus signos abstratos, personagens que se situam no *continuum* em algum lugar entre o imitativo e o conceitual. Como representações, os bonecos são investidos de certa qualidade e quantidade de signos abstratos, e tal investidura encoraja a plateia a imaginar os bonecos como possuidores de vida.

Uma explicação do boneco como representação também apresenta a virtude de sugerir uma forma básica, na qual o teatro de bonecos se distingue do teatro de atores vivos. Como sugerem Gerdjikov e outros, o artista de animação pode investir o boneco com indicações abstratas de vida na qualidade e na quantidade que bem escolher; o ator vivo pode assumir maneirismos e negligenciar aspectos das possibilidades significativas da atuação, mas não obstante, se encontra limitado nas escolhas que podem ser feitas, pois não lhe é dada a possibilidade de escapar à fisiognomonia¹⁰⁰ humana. A aparência do ator pode ser determinada até o limite das artes da maquiagem e do vestuário; os movimentos do ator podem ocorrer apenas até o ponto em que seus músculos e ossos lhe permitirem, ainda que com a ajuda de dispositivos mecânicos; a fala do ator pode ser apresentada apenas com um certo limite de possibilidades de variação e, em geral, é apresentada apenas pelo próprio ator.

Ainda mais importante, o ator vivo, apesar de todos os esforços possíveis, permanece sendo nada além de um ator: alguém que finge ser outra pessoa. Obrastzov sugere que o poder do boneco “repousa no próprio fato de sua inanimidade... Em cena, um homem pode apresentar outro homem, mas não pode apresentar a humanidade em geral, por ser, ele mesmo, um homem. O boneco não é um homem, e por esse mesmo motivo ele consegue apresentar uma imagem geral da humanidade” (1967 [1965]: 19). É essa capacidade representativa geral do boneco, bem como a sua capacidade de representar por meio de signos abstratos, que certa vez chamou atenção de Maurice Maeterlink, que “percebeu que atores humanos, como eram limitados por suas características físicas, não eram veículos apropriados para carregar as figuras arquetípicas com as quais ele povoava o seu palco”. (Knapp 1975: 77).

Seria a natureza particular do boneco como objeto representacional a única qualidade que explicaria o seu encanto duradouro? Talvez seja um dado necessário para tal explicação, mas não suficiente.

Onde quer que os signos apresentados pelo boneco possam estar no *continuum* da representação, a percepção da plateia sobre o boneco permanece inalterada. Os poderes de representação do boneco o permitem representar personagens do mundo real e do mundo imaginário por meio da qualidade e da quantidade dos seus signos abstratos de vida. Mas determos nossa atenção sobre o boneco como um “objeto” constituído a partir desses signos, tanto em particular quanto em geral, não o credita como sendo uma personagem dramática “viva”. Sugerir que o encanto duradouro do boneco pode ser explicado por sua capacidade de

¹⁰⁰ NT: Fisiognomonia: a leitura de qualidades de comportamento e personalidade de um indivíduo por meio de seus traços fisionômicos.

representar a vida solicita a pergunta de porque a plateia está disposta a traduzir as representações do boneco em vida.

Embora tenhamos identificado uma maneira particular de representação como sendo uma constante para toda a apresentação de um boneco, essa constante, por si só, não consegue a única qualidade que explica o apelo do boneco. O teatro de bonecos envolve algo mais que apenas a capacidade representativa do boneco. E esse *algo* se refere à imaginação de vida que a plateia confere ao boneco.

EXPLICAÇÕES BASEADAS NA PLATÉIA

A plateia de uma apresentação de teatro de bonecos faz algo que parece, mediante alguma análise, extraordinário: durante a apresentação ela escolhe imaginar, ao menos em certo grau, que os objetos apresentados sobre a cena possuem vida. Como já vimos, o boneco encoraja esse ato de imaginação fazendo uso de signos abstratos de vida. Mas a imaginação de vida não acompanha necessariamente a representação da vida. Talvez a qualidade distintiva que pode explicar o encanto duradouro do boneco diga respeito à disposição da plateia a realizar o salto que vai da percepção de abstrações representativas até a imaginação de vida.

McPharlin menciona duas soluções tradicionais a esse problema, antes de apresentar uma de sua própria lavra:

O boneco tem exercitado uma fascinação sobre a humanidade desde a invenção do teatro. ... Isto pode possuir certa relação com o sentimento maternal, se bonecos são bonecas que escaparam do berçário para subir ao palco. Como acreditava Charles Nodier [Revue de Paris, novembro, 1842]; pode ter alguma relação com a reverência religiosa se eles são descendentes das imagens divinas... como preferia pensar Charles Magnin [Magnin 1862]. ... Mas quando os bonecos se tornam vivos em seus teatros, o encanto arrebatador que exercem é da ordem do teatro, e do teatro apenas. (1938: 1)

Será melhor se começarmos com a solução de McPharlin, de que “o encanto arrebatador do boneco é o do teatro apenas”. Num trabalho posterior ele elabora a sua visão: “Quando os bonecos tomam vida ... deixa-se de pensar em madeira e fios; passa-se a ser absorvido para dentro da ação. ... A plateia, aceitando as convenções do boneco, projeta-se a si mesma neles, com o mesmo tipo de empatia que poderia sentir por atores vivos” (1949: 1). Assim, a “vida” do boneco não é, de fato, algo problemático em qualquer sentido, mas é meramente a aceitação de uma convenção teatral particular.

Podemos assim ser remetidos a uma famosa declaração de Coleridge a respeito de poesia:

Meus esforços [são] direcionados a pessoas e personagens que são sobrenaturais ou, ao menos, românticos; de modo a transferir de nossa natureza interior um interesse humano e uma semelhança com a verdade suficientes para se obter dessas sombras da imaginação aquela suspensão voluntária da descrença para aquele momento, em que se constitui a fé poética. (1951 [1817]: 527)

McPharlin parece ter essa “suspensão voluntária da descrença” em mente quando sugere que a audiência, “aceitando a convenção dos bonecos”, deixe de pensar na natureza verdadeira dos bonecos, mas “projete-se a si mesma neles com a mesma empatia que sentiria por qualquer ator vivo”.

Coleridge cunhou o termo “suspensão da descrença” para descrever a sua própria poesia, em oposição à de William Woodsworth; ele mais tarde aplicou essa noção em seus trabalhos sobre teatro. Em sua pesquisa, *Theories of the Theatre* (Teorias do teatro), Marvin Carlson menciona que Coleridge, in “Progress of the Drama”,

fala de uma “combinação de várias, ou de todas as belas artes para um todo harmonioso dotado de uma finalidade própria”, sendo essa finalidade a de imitar a realidade” (objetos, ações, ou paixões) sob uma aparência da realidade”. A palavra chave é “semelhança”, e esta solicita certa contribuição por parte do espectador. Peças teatrais “devem produzir uma espécie de *fé parcial* temporária, que o espectador estimula em si mesmo e a sustenta por meio de uma contribuição voluntária de sua própria parte”. (1984: 221)¹⁰¹

Para McPharlin, essa “suspensão voluntária da descrença”, ou ainda, “uma fé parcial temporária”, trabalha em duas etapas: a plateia aceita o boneco como se fosse um ator vivo, da mesma forma como o ator é aceito no curso da representação de uma determinada personagem; assim, o boneco-como-ator-vivo é aceito como se fosse a personagem representada.

McPharlin quer legitimar o boneco como sendo um instrumento do teatro, e sente, talvez, que tal legitimação apenas se sustentará se a distinção entre o boneco e o ator vivo for abolida. A plateia, certamente, consegue sentir tanta empatia pelo boneco quanto pode sentir pelo ator vivo; mas será que a plateia consegue “parar de pensar em madeira e fio”? Coleridge sugere que no teatro de atores a plateia o ator, sem dificuldade, como sendo o personagem representado; McPharlin sugere igualmente que, no teatro de bonecos, o público aceita o boneco, sem dificuldades, como sendo o personagem representado. A sugestão de Coleridge já é suficientemente problemática; McPharlin solicita à plateia que negue o que está

¹⁰¹ A passagem foi traduzida em cotejamento com a versão em português do livro mencionado: CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade.** tradução Gilson César Cardozo de Souza. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997 (Prismas). p.215.

claramente diante de seus olhos. No teatro de atores, uma pessoa representa outra pessoa, enquanto que no teatro de bonecos, um objeto representa uma pessoa: o modo de representação é fundamentalmente diferente.

O poder da convenção teatral não é algo sem limite, e se parece exagerado sugerir que qualquer plateia negaria o que está diretamente diante de si, parece absurdo sugerir que toda plateia estaria disposta a cometer tal negação. Como já foi indicado, a substituição do ator pelo boneco pode ser qualquer coisa, menos neutra: nenhum membro de uma plateia que tenha passado da idade de cinco anos seria capaz de relevar completamente o fato essencial de que não possui vida realmente. Por essa razão, a solução de McPharlin, de que a plateia aceita o boneco por convenção, e responde a ele como responderia a um ator vivo, não pode ser suportada.

É possível também aproximar-se dessa questão por outra direção. Se, como argumenta McPharlin, não há diferença fundamental entre o reconhecimento do ator e o do boneco por parte da plateia, então o que se ganha com o uso do boneco em lugar do ator? A pergunta torna-se especialmente aguda quando bonecos são empregados em dramas escritos para atores, como em drama shakespeariano. Porque deveria o artista escolher usar bonecos, e o público desejar assistir bonecos, se a peça é sabida como algo que funciona perfeitamente bem com atores? Apenas algum tipo de diferença fundamental existente entre o ator e o boneco pode explicar o impulso de empregar um, ao invés de outro. Os poderes da convenção certamente têm lugar no teatro de bonecos, mas não da mesma maneira como o faz no teatro de atores vivos.

Há uma variação interessante do argumento sobre a convenção, que está implícito não apenas em McPharlin, mas em algumas das soluções discutidas anteriormente. Essa variação sustenta que no mundo convencional, artificial do teatro, apenas um ator convencional e artificial seria apropriado.

Quando um ator vivo se encontra cercado por o que obviamente não passa de adereços e painéis, ele ou ela pode parecer bastante ridículo, levando a sérias situações que poderiam não ser compartilhadas com nenhuma plateia; aqui de fato demanda-se alguma suspensão voluntária da descrença, e aqui reside um problema usual da representação teatral *viva*. As soluções tendem a seguir um ou outro caminho: tornar todo o material de cena o mais realístico possível, ou dispensá-lo por completo, apoiando em contrapartida em descrições sugestivas e mímica. Mas aqui restam as limitações de ordem prática para se encenar de modo realístico, por um lado, ao passo que por outro lado a completa ausência de objetos e cenários pode legar ao ator um olhar vazio em meio a um palco nu.

Outra solução, que remete à tragédia grega, é apresentar o ator da maneira mais *irrealística* possível, por meio do emprego de elementos tais como máscaras e figurino. De fato, tal forma de apresentação excede a mera aparência do ator: como sugere o estudioso clássico John Jones: “a função fundamental do chamado megafone na máscara dramática grega é certamente a de alterar a voz, e não de amplificá-la” (1980 [1962]: 44). A questão permanece, no entanto, de que o ator vivo é algo de uma natureza diferente do seu entorno teatral: o ator é um indivíduo vivo, embora seja alguém que finge ser outra pessoa, enquanto isso, o entorno da cena permanece resolutamente teatral.

László Halász, um psicólogo associado ao Teatro de Bonecos Estatal de Budapeste, sugere que “a contradição sempre presente entre o ator vivo ‘naturalístico’ e os cenários anti-naturalísticos criados pelos artistas cessa de existir no universo dos bonecos; aqui a personagem anti-naturalística do boneco e as cercanias anti-naturalísticas fundem-se em perfeita harmonia” (1978: 59). A retirada da realidade que o boneco empreende se encontra em harmonia com a retirada da realidade empreendida pelo entorno de cena que o compreende. Esta pode ser a qualidade que explica a persistência do boneco: o boneco se conforma intrinsecamente à artificialidade do teatro, onde, por convenção, a plateia está disposta a imaginar o boneco como possuidor de uma vida, da mesma maneira como está disposta a imaginar o ambiente da cena teatral como a representação da realidade da peça.

Em meio aos exemplos dados anteriormente, as mais sofisticadas das produções cedem crédito a essa solução: tanto nas apresentações japonesa quanto norte americana, mundos teatrais exclusivos se estabeleceram, integrando bonecos e ambientes das cenas, de uma forma que não poderia ser duplicada pelo teatro de atores. Os menos sofisticados dos nossos exemplos, entretanto, expuseram uma séria limitação para o nosso argumento: nem na apresentação inglesa, nem na nigeriana, foram criados quaisquer ambientes teatrais substanciais, pois em cada um desses casos o emprego de adereços e/ou cenário era severamente limitado. Se pouco ambiente de cena é criado, como pode a integração do boneco com esse ambiente ser de importância central?

Deszö Szilágyi, diretor e “teórico” do Teatro de Bonecos Estatal de Budapeste, argumenta que a integração não é, de fato, uma explicação suficiente:

Por muito tempo se argumentou que o teatro de bonecos era a arte integrada ideal. ... De fato, esta ... fornece um prazer particular para o espectador. Mas o pré requisito básico para tal apreciação estética refinada é a existência de uma cultura apropriada. Se é assim, então por quê o boneco alcança um impacto tão poderoso e elementar sobre as plateias menos sofisticadas, sobretudo com crianças? A resposta deve ser porque no teatro de bonecos

não é a experiência estética que se constitui no fator primordial, e sim o impacto psicológico imediato exercido pelo boneco. (1967 [1965]: 35)

Szilágyi emprega o termo “experiência estética” como se isso fosse algo que decorresse apenas de vasta sofisticação; o termo pode ser empregado num sentido mais simples e mais fundamental. Sua conclusão, entretanto, é bem realizada: o teatro de bonecos pode fazer grande uso – sem no entanto necessitar – da integração entre as convenções do boneco e do teatro. Mais que isso, o boneco exerce um impacto psicológico mais amplo sobre qualquer tipo de plateia, sofisticada ou não. Tal impacto deve ser reconhecido nas duas teorias mencionadas por McPharlin, apenas para desconsiderar, sem maiores comentários: o boneco como “descendente das imagens divinas”, e o boneco como o brinquedo que “escapou do berçário”.

O argumento de que o boneco deve seu encanto duradouro à sua derivação da figura religiosa recebe seu apoio mais entusiasmado vindo de Craig: “Hoje, no período menos auspicioso [para o boneco], muitas pessoas se referem a ele como sendo uma boneca de certo modo superior – por pensar que este se desenvolveu a partir da boneca. Isso é incorreto Ele é um descendente das imagens de pedra dos antigos templos – ele é hoje uma forma um tanto degenerada de deus” (1911: 82).

Esse argumento a respeito da descendência do boneco é discutível. Sem dúvida diversas culturas têm usado figuras inanimadas para adoração e ritual; pode-se duvidar, entretanto, se a figura religiosa que se move e fala seria de fato a progenitora do boneco, ou se seria apenas uma figura com fala e movimento, de certa forma similar ao boneco. Não obstante, a similaridade óbvia entre os dois sugere que a figura religiosa teria de fato emprestado ao boneco algo de sua aura sagrada.

Certos tipos de bonecos parecem ser de fato reminiscentes da figura religiosa: a estatura delicadamente formal dos bonecos maiores-que-pessoas ou quase-tão-grande-quanto-pessoas pode sugerir a presença da deidade; o movimento lento e majestoso do boneco de fio pode sugerir a dignidade do divino; e a aparição oscilante do boneco de sombras, pode sugerir a sombra de um deus sobre a face da terra. A grande pequenez do boneco de luva, entretanto, com sua inclinação para atividades rápidas e impetuosas torna mais complicado imaginar o boneco de luva como dotado de tal tipo de elevação, assim terminamos por tomá-los por algum tipo de duende ou demônio.

Ou talvez não seja uma semelhança física entre o boneco e a figura religiosa o que os aproxime, mas quem sabe alguma uma associação metafórica: como o deus concede a vida e exercita controle sobre a humanidade, assim a humanidade concede e controla a “vida” do

boneco. Isto conduz para bem distante das especulações antropológicas de Craig, mas parece ser mais convincente. Ainda que muitas plateias em teatros de bonecos não sejam constituídas por pessoas com grande envolvimento com figuras religiosas, de quem dificilmente se esperaria que reconhecessem no boneco qualquer origem ritualística ou de idolatria, todas essas pessoas possuem alguma noção, ainda que atenuada, do poder dos deuses em dar a vida e de controlá-la, e poderiam associar o boneco a tal.

O problema com o argumento associativo é que não é suficientemente amplo a ponto de acomodar a diversidade do teatro de bonecos. Tais limitações estão apresentadas em nossos exemplos da Nigéria e da Inglaterra. O primeiro, com sua ênfase na sátira, e o segundo, com suas travessuras ultrajantes, parecem surdos a quaisquer interpretações religiosas, mesmo tendo na lembrança a batalha de Punch com o demônio. Seriam as plateias conduzidas a refletir sobre o divino por meio das representações satíricas licenciosas de cópulas e de representações grosseiramente cômicas de assassinato?

Se a suposta descendência religiosa do boneco é algo nobre, a suposta ascensão do boneco da boneca do berçário é desafortunadamente ignorável. Tal ascensão sugeriria, para Craig, bem como para outros, que o boneco não seria muito mais que um brinquedo desenvolvido. À luz disso, a maioria dos artistas de teatro de animação atribuiriam ao argumento pouca credibilidade, e seguiriam McPharlin e Craig ao oferecem nada além de poucas palavras depreciativas antes de seguirem adiante.

Tal como o argumento sobre a figura religiosa, o que trata do encanto duradouro do boneco como algo que se deve à derivação do boneco a partir da boneca infantil não apresenta, em última apreciação, qualquer prova de que o boneco literalmente ascendeu da boneca. Tal ascendência é tão provável, ou improvável, quanto a descendência da figura religiosa. Mais que isso, o argumento se encontra baseado nas similaridade óbvias entre certos tipos de bonecos com a boneca infantil, e sugere que a boneca poderia haver emprestado ao boneco algo do seu encanto pessoal.

Anteriormente, quando analisávamos as definições de boneco teatral, foi feita uma distinção entre o boneco e a boneca sob o fundamento do uso teatral do boneco; tal distinção não nega as similaridades entre os dois, mas aponta suas funções distintas, com a boneca apresentando apenas uma função de natureza privada. Ainda resta ser visto se o apelo do boneco pode ser uma derivação do apelo da boneca.

Alguns tipos de bonecos parecem ser especialmente reminiscências da boneca: o tamanho reduzido e os movimentos simples do boneco de luva pode evocar à plateia certa lembrança de brinquedos infantis; bonecos de vara e bonecos que combinam vara e luva,

embora maiores, ainda sim apresentam escala reduzida em relação ao tamanho do ser humano. Mas outros tipos de bonecos parecem desafiar tal reminiscência. Pequenez, de fato, não é uma característica estanque do boneco; bonecos de dimensões quase humanas ou maiores dificilmente seriam considerados assemelhados à bonecas, e tendem a ser qualquer coisa, menos atraentes. Ainda, a distância física existente entre o operador do boneco e a marionete, que também ocorre com outros tipos de bonecos, parece ser diferente da relação de proximidade estabelecida entre a criança e sua boneca.

Ou talvez não será qualquer semelhança física entre o boneco e a boneca o que os une na imaginação, mas antes uma associação metafórica similar à verificada na análise do argumento acerca da figura religiosa: como a criança acredita, e exerce controle sobre a vida encantada da boneca, assim as pessoas acreditam e exercem controle sobre a “vida” encantada do boneco teatral. Malgrado a pouca consideração com que se busca sustentar esse argumento, este parece possuir tanta validade quanto o argumento religioso. Embora muitos membros de plateias de teatro de bonecos já tenham deixado de brincar com bonecas há tempos, todos têm a consciência, ainda que atenuada, da capacidade de conferir vida e do poder de controle da imaginação infantil, e pode associar o boneco a essa experiência.

O problema com esse argumento associativo é que ele também é insuficientemente amplo de modo a acomodar a diversidade do boneco. Suas limitações estão expostas nos exemplos das apresentações dos espetáculos japonês e norte americano. O primeiro, com suas representações de vida insistentemente formais, está a mundos de distância do poder encantatório da crença infantil, ao passo que o segundo, apesar de suas representações de vida emergirem diretamente da imaginação infantil, despreza a idéia mesma de que a criança possui qualquer controle sobre essas representações. Poderiam ser as plateias conduzidas a lembrarem-se do encanto das bonecas de infância enquanto assistem a uma representação intensa de um duplo suicídio ou de uma criança sendo escarnecida pelas figuras da sua imaginação?

O argumento de que o boneco descende da figura religiosa ou ascendeu da boneca infantil são, em primeira apreciação, mutuamente contraditórios; mas como pudemos ver, a verdadeira linhagem do boneco, de uma forma ou de outra, não é algo tão importante quanto as associações metafóricas que boneco enseja à sua plateia. As associações sugeridas por esses argumentos são similares, pois que ambas dizem respeito à imaginação voluntária do ser humano, ao controle da “vida” do boneco por meio de associações, tanto com a figura religiosa quanto com a boneca infantil. Embora nenhum desses argumentos sugira qualquer qualidade que explique o apelo do boneco, as associações metafóricas subjacentes que

compartilham é preche de significado. Na conclusão deste estudo, examinaremos mais detalhadamente a questão da metáfora e do boneco; por hora, será suficiente perceber que o boneco como metáfora à humanidade tem sido citado em culturas muito distintas e distantes, em tempo e espaço.

Otakar Zich, um semiótico Tcheco, oferece uma análise da resposta da audiência ao boneco que contém ecos curiosos desses argumentos acerca do encanto do boneco, mas sua questão é de uma natureza inteiramente diferente:

Os bonecos podem ser percebidos tanto como pessoas vivas ou bonecas inertes. Como podemos percebê-los *apenas* de uma maneira por vez, deparamo-nos com duas possibilidades:

a) Percebemos os bonecos como bonecas [e] enfatizamos seu caráter de inanimidade. Será o material de que é feito que nos chamará atenção para o boneco como algo sobre o que estamos detendo nossa atenção. Nesse caso ... não conseguimos levar a sério sua fala e seus movimentos ... portanto, os consideramos cômicos e grotescos. ... Nós os percebemos como bonequinhas, mas eles nos exigem que os tomemos por pessoas; e isso, invariavelmente, nos diverte. ...

b) [Ou] ... podemos conceber os bonecos como se fossem seres vivos, por meio da ênfase sob a percepção de suas expressões realísticas, seus movimentos, sua fala, e entendê-los como reais. Nossa percepção de que o boneco não está vivo recede, e somos assaltados por um sentimento de alguma forma inexplicável, enigmático, arrebatador. Nesse caso, os bonecos parecem agir misteriosamente. ... Aqui nos deparamos com algo totalmente inatural – ou seja, vida num material inanimado, inorgânico. (citado em Bogatyrev 1983 [1973]: 48)

A primeira possibilidade de percepção apontada por Zich parece relacionar-se com o argumento de que a plateia associa o boneco à boneca infantil, ao passo que a segunda possibilidade parece relativa à argumentação que a plateia associa o boneco à figura religiosa. De fato, seu ponto é mais sutil, ainda que mais dogmático: qualquer que seja a associação feita pela plateia, o boneco apenas pode ser percebido como “cômico e grotesco” ou “inexplicável [e] enigmático”.

Bogatyrev empreende certa quantidade de crítica sobre a análise de Zich (1983 [1973]: 49-62), e ambos são criticados por Jurkowski (1988 [1983]: 57-61), e Veltruský (1983: 108-9). Veltruský escreve, contudo, que uma crítica “permanece válida, o que equivale dizer que há apresentações de bonecos que não são cômicas nem misteriosas, mas simplesmente sérias” (1983: 109). Essa crítica, ainda que única, é devastadora: Zich sugere que uma plateia percebe o boneco de apenas duas maneiras, e isso é incorreto. Nosso exemplo vindo do Japão indica que sua plateia não percebe o boneco nem como “cômico e grotesco”, nem como “inexplicável [e] enigmático”, mas, nas palavras de Veltruský, como “simplesmente sério”. A teoria de alternativas de Zich falha em dar conta do boneco em toda a sua diversidade; o apelo

do boneco não necessita ser de uma maneira ou de outra¹⁰². Resta aqui a questão de Zich na qual o boneco apenas pode ser percebido “*apenas* de uma maneira por vez”. Mas esse seria o caso? Retornaremos a esse ponto crucial no próximo capítulo.

Por hora, permanecemos dedicados ao apelo do boneco, e para isso será preferível considerar o nível mais fundamental de envolvimento da plateia. Miles Lee, um autor e intérprete britânico, escreve que “um boneco, embora manipulado habilmente pelo marionetista, nunca estará completamente vivo até que receba estímulo adicional por meio da imaginação da plateia” (1958: 8). Apenas a contribuição da imaginação da plateia pode permitir ao boneco ter “vida”. Este é certamente o ponto no qual a “meia fé temporária” sugerida por Coleridge se aplica ao teatro de bonecos, mas trata-se de uma meia fé diferente daquela aplicado sobre o teatro de atores.

Heinrich von Kleist, em seu ensaio tão famoso quanto enigmático, “Sobre o teatro de marionetes”, sugere que, ao contrário do ator vivo, o boneco possui uma graça especial que emerge de sua falta de consciência (1978 [1810]: 1212). Isto contém a sugestão complementar de que tal consciência deve ser fornecida pela audiência. Maeterlink, provavelmente de maneira intencional, torna explícita tal implicação em sua crença de que os bonecos “ganham vida apenas quando o espectador projeta seu substrato inconsciente sobre ele” (Knapp 1975: 77). Poderia-se evadir semanticamente a respeito de “substrato inconsciente”, mas a sugestão aparece correta. O boneco não é mais do que um objeto constituído de signos abstratos que opera sobre a percepção da plateia; cabe à plateia conferir significado a esses signos por meio de um ato de imaginação, reconhecendo uma sentido de vida ao boneco em resposta aos seus signos abstratos. De outra forma, o boneco permanecerá apenas um objeto, independente da qualidade e quantidade desses signos.

Mas se é esse o caso, ainda fica por ser entendido o porquê de a plateia está preparada para emprestar a sua vontade imaginativa ao boneco; por que uma plateia deveria se incomodar em projetar a sua consciência para imaginar a existência de vida? Como já vimos, as associações metafóricas do boneco com a figura religiosa e com a boneca infantil oferecem duas razões possíveis, ainda que nenhuma seja suficiente em si mesmas; postas juntas, entretanto, conduzem à sugestão de que o poder da metáfora exerce um impacto psicológico geral sobre a plateia, tornando-a desejosa de conceder ao boneco a sua “vida”.

¹⁰² Mas a mim parece que Zich está mais mencionando uma dinâmica perceptiva para o boneco, que não sobrepõe diferentes percepções, mas se dá em alternância de modos de apreensão do boneco por parte do público.

Szilágyi menciona que há dois aspectos do impacto psicológico do boneco: “(1) sobre a cena do teatro de bonecos, diante dos olhos do espectador, o supremo ato da criação está acontecendo – matéria morta, sem vida, é transformada em algo vivo. ... (2) o boneco ... não importa em que forma apareça é, bem no fundo da mente do homem, um símbolo primordial do ser humano” (1967 [1965]: 35). As associações metafóricas envolvendo o boneco como figura religiosa e brinquedo infantil estão aqui unidas e encerradas numa associação psicológica mais geral. A plateia está disposta a imaginar o boneco como algo possuidor de vida porque esse ato preenche o desejo humano básico de entender o mundo através do prisma da consciência humana. A falta de consciência do boneco como objeto de percepção é assim um convite à plateia para participar na criação de uma “vida” similar à sua própria.

Seria então o desejo psicológico de imaginar vida a explicação sincrônica para o boneco que vínhamos perseguindo? Talvez possa ser melhor descrito, como foi a explicação do boneco como "objeto" de representação, como condição necessária mas não suficiente, para tal explicação.

O desejo psicológico que conduz a plateia a imaginar que o boneco possui vida não é, de fato, operativo apenas com o boneco: como pudemos perceber, figuras religiosas e bonecas de crianças, por si só, podem perfeitamente ser imaginadas como possuidoras de vida. De fato, é possível imaginar vida na casa que fica do outro lado da rua, na fumaça que se ergue volteante de um cigarro ou cachimbo, ou mesmo no computador em que as pessoas escrevem. As janelas semicerradas da casa podem ser os olhos pesados de um gigante sonolento; a aparência espectral da fumaça do cachimbo pode ser a forma vaporosa de algum espírito do ar; a execução de tarefas complexas realizadas pelo computador pode ser o produto de alguma inteligência; ainda que nenhuma dessas coisas, em sua existência normal, sejam qualquer tipo de boneco. Figuras religiosas, bonecas, casas, fumaça de cachimbo, computadores, juntamente com uma miríade de outros lugares comuns, são, inconscientemente, ainda que presentes, e na maior das vezes sem qualquer intenção, signos que podem ser imaginados como indicativos de vida. Se o desejo psicológico de imaginar vida explica o encanto duradouro do boneco, segue-se não apenas que tudo pode vir a ser um boneco, mas que tudo é de fato boneco, o que é absurdo.

O desejo psicológico de imaginar vida pode ser caracterizado como promíscuo – disposto a dispensar sua atenção sobre cada objeto que passar por seu campo de visão, ao invés de limitar sua atenção sobre o “objeto” mais específico que é o boneco. Mais que isso, essa promiscuidade de desejo oblitera a verdadeira percepção do objeto em favor de sua vida imaginada; o objeto em si mesmo apenas serve de estímulo para um prazer imaginativo.

Deve ser recordado que McPharlin argumenta que a plateia responde, por convenção, ao boneco como se esse fosse um ator, ou seja, como uma personagem dramática, e que essa argumentação é falha porque ignora o verdadeiro “objeto” que é o boneco. O argumento do desejo psicológico ainda que seja mais sutil e persuasivo, finda por cair vítima da mesma fraqueza: o foco permanece sobre a “vida” do boneco sob a forma de personagem dramática, e negligencia a maneira particular pela qual tal imaginação é estimulada. Para sugerir que o encanto duradouro do boneco possa ser explicado por sua capacidade de abrigar a imaginação de vida levanta a questão de como o boneco seiria de modo significativo um objeto diferente de qualquer outro objeto no mundo.

Assim, embora tenhamos isolado a constante existente em toda apresentação com bonecos do desejo psicológico da plateia de que o boneco tenha vida, essa constante, por si apenas, não é a única qualidade que explica o boneco. Assim como o teatro de bonecos envolve algo mais que a capacidade representativa do boneco como objeto percebido, também envolve algo mais que o desejo do espectador de imaginar que o boneco esteja vivo. Esse algo mais pode ser identificado quando levamos em consideração a percepção juntamente com a imaginação, o “objeto” juntamente com a “vida”.

3

UMA NOVA BASE PARA DEFINIÇÃO E EXPLICAÇÃO

O leitor terá, sem dúvida, percebido certa simetria entre as soluções necessárias embora insuficientes propostas às conclusões das últimas duas seções do capítulo anterior. A primeira solução é a de que o apelo duradouro e difundido do boneco deriva da sua capacidade peculiar de, como um objeto, apresentar signos representativos abstratos, ao passo que a segunda solução é a de que o encanto do boneco deriva do desejo da plateia em imaginar vida como algo presente em tudo no mundo. Uma explicação sincrônica do apelo do boneco, uma explicação aplicável a todas as manifestações em teatro de bonecos precisará dar-se conta desses dois aspectos; precisará levar em consideração a natureza dual que abarca o objeto representativo percebido e a vida psicologicamente imaginada.

VISÃO-DUPLA

Será útil retornar a Otakar Zich, que defende, como já vimos, que a plateia pode perceber o boneco de duas maneiras, como uma boneca inanimada ou como um ser vivo. Para se evitar confusões com emprego especializado do termo percepção feito neste estudo, vamos reafirmar que para Zich, a plateia pode reconhecer o boneco como sendo uma boneca inanimada ou um ser vivo. Não seriam essas duas maneiras os aspectos da natureza do boneco, como sendo “objeto” e como “vida”? Zich argumenta que o reconhecimento do boneco feito pela plateia é uma proposição alternativa. Mas pode a plateia, de fato, reconhecer “o boneco *apenas* de uma maneira por vez”, como insiste Zich? A argumentação de Zich já foi criticada anteriormente por sua incapacidade de reconhecer os bonecos que não são entendidos nem como sendo “cômicos e grotescos”, quando reconhecidos como objetos inanimados, nem “enigmáticos e surpreendentes”, quando o boneco é visto como ser vivo. A crítica de agora é a que essas duas maneiras de percepção não são necessariamente antitéticas. Não seria possível para a plateia perceber o boneco de duas maneiras de uma vez?

Thomas Green e W. J. Pepicello, estudiosos norte americanos das áreas de teatro e linguística, sugerem que a percepção do público não é exclusivamente uma questão de alternativa:

Enquanto a audiência sabe, num certo grau, que o boneco é apenas um signo (especificamente, um metonímia), os observadores são levados a ignorar

esse fato em favor das convenções artísticas da forma de arte. ... [Ainda assim] apesar da convenção de se ignorar a presença humana em espetáculos com bonecos, certas tradições ... [produzem uma] tensão vinda da percepção alternada feita pela plateia, do boneco como um “ator” independente e como um objeto manipulado. (1983: 155)

Green e Pepicello defendem que a plateia “ignora” duas coisas distintas: o boneco “como sendo apenas um signo”, e “a presença humana nos espetáculos de bonecos”, presumivelmente os fatos mais ou menos óbvios de que os bonecos são movidos e têm suas vozes dadas por humanos. O primeiro desses fatos, parece, é sempre ignorado, ao passo que o último não é ignorado em “certas tradições”, tal como o bunraku japonês, que não faz qualquer esforço de ocultação do envolvimento humano. Nessas tradições, Green e Pepicello percebem uma oscilação na percepção da plateia “entre objeto como sendo ator (i.e., possuidor de vida) e agido (i.e., objeto inanimado)” (1983: 157). Essa oscilação é essencialmente um deslocamento rápido e recorrente entre as duas maneiras de reconhecimento do boneco apresentado por Zich.

Embora essa teoria ofereça um avanço significativo sobre a de Zich ao permitir um relacionamento entre os dois aspectos do boneco, há dois problemas com ela. A primeira é que a oscilação entre o boneco como “ator” e “agido” não é considerada como universalmente operativa: está sugerido que se o operador do boneco não se encontra visível, tal oscilação não ocorreria; a desatenção universal do boneco como sendo “apenas um signo” irá predominar, complementada pela desatenção pontual do operador invisível. Green e Pepicello sugerem que a “vida” do boneco, como expressa por meio de “convenções artísticas”, será mais valorizada do que a natureza do boneco como sendo um “objeto” constituído de signos. Ou, para apresentar de modo mais simples: sem a presença visível do operador de bonecos os dois aspectos do boneco não serão postos em tensão.

O segundo problema é o da lógica conflitiosa de oscilação e desconsideração: a oscilação contradiz a sugestão de que, enquanto que a plateia está consciente de que “em certo nível” o boneco é “mero signo”, essa atenção é em última consideração ignorada. Ou a plateia oscila entre os dois aspectos do boneco numa tensão equilibrada, ou os dois aspectos não estão em equilíbrio, e o boneco entendido como “vida” domina o boneco entendido como “objeto”. Embora Green e Pepicello não procurem resolver essa contradição, o modo como limitam a oscilação no teatro de bonecos, para quando haja a “presença humana” de um operador de bonecos visível implica em que, como regra, atenção e desatenção do boneco como sendo “mero signo” é a percepção mais fundamental do boneco realizado pela audiência. Mais uma

vez, de modo mais simples: oscilação e desconsideração são incompatíveis, e dada a escolha entre elas, Green e Pepicello parecem sugerir que a desconsideração seja a mais comum.

A despeito desses problemas, há muito a ser creditado às sugestões de Green e Pepicello. Se ocorre apenas nas tradições que expõem a presença humana do operador de bonecos, e se também apenas de uma maneira que não apenas permite certa percepção simultânea da dupla natureza do boneco, eles ajudam a quebrar a condicionalidade imposta por Zich.

Jurkowski vai mais além. Ele não limita a percepção da natureza dual do boneco como “objeto” e como “vida” apenas às tradições que incluem a presença humana sobre a cena. Inserido no “sistema de signos do teatro de bonecos”, ele reconhece aqui que chama de “a opalescência do boneco”, que significa “a dupla existência do boneco, que é percebida (e demonstrada) tanto como boneco quanto como personagem cênico” (1988 [1983]: 78)¹⁰³. Ou, como ele explica num outro artigo:

Quando o movimento domina completamente um objeto nós sentimos que a personagem está nascida e presente em cena. Quando é a natureza do objeto que o domina, ainda vemos o objeto. O objeto é ainda o objeto e a personagem ao mesmo tempo... É o que eu quero dizer quando me refiro a “opalização”. (1988 [1984]: 41)¹⁰⁴

Assim, opalescência, ou opalização, refere-se à percepção simultânea feita pela plateia da natureza dual do boneco, uma dualidade de percepção; ou, como nos termos do seu estudo, uma tensão entre os dois aspectos do boneco de “objeto” e “vida”. Embora este seja ainda um grande avanço em relação a Zich, apresenta também um problema.

Simplemente, Jurkowski não considera opalização como algo inerente ao próprio boneco. Ele argumenta que isso tem sido operativo apenas a partir do advento do que ele chama de “o sistema de signos do teatro de bonecos”: “O boneco vem produzindo esse efeito de opalização desde o século XVIII. O boneco era [não antes de] naquele tempo considerado um objeto e um personagem vivo ao mesmo tempo” (1988 [1984]: 41). Em breve iremos considerar a discussão de Jurkowski dos diversos “sistemas de signos” nos quais o boneco pode ser empregado; para o momento basta notar que nos contextos de “sistemas de signos próximos” e no “sistema de signos do teatro vivente”. Jurkowski acredita que o boneco pode ser percebida apenas como sendo, respectivamente, “objeto” ou “vida”. Opalescência, então, não é inerente a toda a apresentação de bonecos, mas apenas em certos estilos dessas

¹⁰³(NT.:) *El sistema de signos del títere*. in: Consideraciones sobre el teatro de títeres. Bilbao: Concha de la Casa, 1990 (Ensayos). pp.: 54-79.

¹⁰⁴ Mesma obra: pp.: 48-53

apresentações. De acordo com Jurkowski, a condicionalidade de Zich foi abolida apenas no período em que esse estilo de apresentação tornou-se corrente no ocidente.

Péter Mólnar Gál, um cenógrafo do Teatro de Bonecos Estatal de Budapeste, não oferece um termo explanatório próprio, mas sai-se bem em acabar completamente com a condicionalidade de Zich ao descrever umas das “características peculiares” de seu teatro:

Tudo é o que é, e ainda algo mais; um objeto reconhecível e um objeto transfigurado ao mesmo tempo. Sobre a cena de bonecos um espanador pode simbolizar uma bela princesa iluminada pela glória, mas precisamos nunca nos esquecer de que aquilo permanece um espanador. Enquanto os objetos perdem seus sentidos originais e transformam-se em outra coisa, ainda preservam sutilmente seu caráter original. (1978: 14)

Pode-se jogar com a expressão “preservar sutilmente”, pois de acordo com a lógica da descrição, o aspecto do boneco como “objeto reconhecível”, é mantido em tensão com o seu aspecto enquanto “objeto transfigurado”. A exceção disso, Gál está obviamente lidando com o que Green e Pepicello chamaram de oscilação e Jurkowski chama de opalescência.

Mais uma vez, entretanto, o reconhecimento simultâneo dos dois aspectos do boneco é circunscrito: Gál o limita, ainda que de modo implícito, aos trabalhos do seu próprio teatro. Como ele não está buscando explicar o teatro de bonecos de maneira ampla, tal limitação é compreensível. O Teatro de Bonecos Estatal de Budapeste baseia conscientemente o seu trabalho sobre a tensão inerente à natureza dual do boneco, e Gál considera isto como a grande força de seu teatro. Ele não discute se tal tensão pode ser encontrada em qualquer apresentação com bonecos.

Finalmente, consideremos um comentário feito pelo brilhante estudioso polonês Jan Kott referente ao que ele acredita ser o aspecto mais característico do bunraku:

O bunraku é praticamente o único teatro de bonecos no qual o mecanismo se encontra completamente desnudado. A estética dessa arte consiste na evocação de uma ilusão absoluta, e na sua equivalente absoluta destruição. Bunraku é *simultaneamente* um teatro no qual bonecos atuam em dramas humanos – riso e lágrimas, amor e ódio, trapaças, auto sacrifício, e assassinato – e um metateatro cujos protagonistas são os manipuladores que operam os bonecos, o narrador, e o [músico]; metateatro, cujas ações dramáticas consistem em revelar a ilusão teatral. (1976: 100)

Mais uma vez, parecemos estar lidando com a mesma idéia essencial de oscilação e opalização, mas agora em termos pelos quais a apresentação do boneco é “simultaneamente ... teatro e metateatro”. Claramente, a vida que o público imagina no boneco é teatro, ao passo que a exposição intencional do boneco como objeto percebido é metateatro.

A tarefa da análise em curso tem sido mostrar que a visão alternada de Zich é insustentável, e que, de fato, a percepção simultânea dos dois aspectos do boneco é uma

característica definidora de, ao menos, alguns estilos de teatro de bonecos, ou de um certo período do teatro de bonecos, ou de dois teatros de boneco em particular, ainda que estes sejam amplamente divergentes. Ainda não se sugere que todo boneco, em qualquer época, em quaisquer teatros e tradições, convida a plateia a perceber, de uma só vez, seus dois aspectos; e ainda não é sugerido que por meio da tensão inerente a essa percepção duplicada, o boneco prazerosamente desafia a compreensão da sua plateia acerca do que significa ser um “objeto” e do que significa possuir “vida”.

O boneco, falando propriamente, existe apenas como um processo particular de apresentação, no qual o público reconhece um elemento teatral com sendo um objeto feito para apresentar signos abstratos de vida, o que encoraja a plateia a satisfazer seu desejo psicológico de imagina que o objeto percebido possui, de fato, vida.

Esse processo é aquilo a que Green e Pepicello se referem quando escrevem acerca de oscilação, o que Jurkowski quer dizer quando escreve sobre opalização, o que Gál aborda quando escreve sobre o boneco como sendo “um objeto reconhecível e um objeto transfigurado ao mesmo tempo”, e do que Kott trata quando escreve sobre “simultâneos ... teatro e metateatro”; contrariamente a todos esses autores, entretanto, esse processo não se encontra limitado ao teatro de bonecos, mas é central para o fenômeno do boneco em meio a toda a sua diversidade temporal e geográfica.

Um termo preciso e auto-explicativo faz-se necessário para nomear esse processo. Oscilação, de Green e Pepicello, não necessariamente sugere uma flutuação constante na percepção que a plateia tem dos dois aspectos do boneco. Opalização, de Jurkowski, embora agradavelmente poético, requer uma exegese substancial para tornar-se compreensível. Gál e Kott não sucedem em fornecer qualquer termo. Poderíamos chamar o processo de visão dupla, pois, no decorrer da apresentação, a plateia vê o boneco, por meio da percepção e da imaginação, como objeto e como vida; ou seja, vê o boneco de duas maneiras simultaneamente.

Uma tensão constante existe no interior dessa visão dupla criada pelo boneco: cada um dos aspectos do boneco é inescapável, e ainda assim um contradiz o outro. O boneco é e não é o que cada um de seus aspectos faz aparentar. Chikamatsu Monzaemon, o mais renomado autor de bunraku japonês, escreveu que “arte é algo que repousa sobre a margem delicada que separa o real do irreal. ... É irreal, e ainda assim não é irreal; é real, e ainda assim não é real” (citado em Brecht 1988 2:706). A arte do boneco certamente repousa sobre essa “margem delicada”, pois o reconhecimento que a plateia faz do boneco, por meio de percepção e imaginação, apresenta um conflito entre o boneco como objeto e como vida. O que pode ser

chamado de a condição ontológica do boneco se encontra sempre no interior da margem de dúvida; seu lugar nessa margem é a sua característica mais distintiva.

Basil Milovsoroff, um artista de animação norte americano do século XX, troça que “talvez a verdadeira beleza do boneco seja a sua teatralidade inata” (1976: 5). O que é proposital no teatro vivo é inato ao boneco: um processo de representação que é inerentemente faz-de-conta, e que se apóia sobre a produção de uma visão dupla que dá a reconhecer o “objeto” do boneco como possuidor de “vida”.

Seria incorreto dizer que toda a arte do boneco se empenha conscientemente em produzir visão-dupla; de fato tal empenho não tem sido central para o fenômeno do boneco. Como vimos no exemplo de Jurkowski da companhia de teatro italiana que se apresentava alternadamente com atores e com bonecos, visão-dupla pode muito bem ter sido frequentemente considerada um efeito colateral indesejável. Ainda assim, visão-dupla é uma constante em toda apresentação com bonecos, seja intencionalmente ou não, fornecendo assim a explicação sincrônica para o encanto disseminado e duradouro do boneco, uma vez que cria em todas as plateias o prazer de um paradoxo profundo e iluminador provocado por um “objeto” que tem “vida”.

Assim sendo as sugestões no sentido de uma definição sobre as quais se avançou anteriormente podem agora ser complementadas com uma explicação sincrônica para o boneco: o boneco é um elemento teatral, compreendido pela plateia como sendo um objeto, ao qual se confere forma, movimento e, frequentemente, fala, de modo a satisfazer o desejo da plateia de imaginá-lo como tendo vida; criando a visão-dupla de percepção e imaginação, o boneco desafia agradavelmente a compreensão da audiência acerca do relacionamento entre objetos e vida.

O prazer paradoxal criado entre por meio do processo de visão-dupla do boneco opera num nível fundamental, sob os prazeres mais óbvios fornecidos pelo “objeto” do boneco com seus signos abstratos de forma, movimento e fala, e pela “vida” do boneco como sendo uma personagem dramática em meio a uma narrativa. Nossa intenção não têm sido a de apequenar esses prazeres, pois, na quase infinita variedade das suas manifestações, eles têm conquistado milhões incontáveis de corações; melhor, nossa intenção tem sido demonstrar que sob esses pode ser encontrado um prazer mais complexo, operativo em todas as apresentações com bonecos.

Não se deve, no entanto, imaginar que esse prazer mais complexo, esse prazer do paradoxo ontológico, exija de sua plateia algum nível admirável de reflexão estético-filosófica. O processo de visão-dupla não exige que a plateia esteja cônica dele. E assim,

enquanto é verdadeiro que o boneco envie solicitações especiais à sua plateia, também é verdade que tais solicitações podem ser cumpridas por qualquer grupo de criança em jardim da infância. As exigências são nada além de a plateia estar receptiva aos signos abstratos de vida que constituem o boneco, e desejosa de ver o mundo através do prisma da consciência humana; a partir de tal receptividade e desejo, todo o resto se seguirá.

Em último caso, um grande problema em teatro de bonecos é a própria facilidade com que suas demandas especiais são alcançadas. Peter Arnott, contemplando aquilo que ele acredita serem os baixos padrões costumeiramente encontrados em teatro de bonecos, conclui que “não há dúvidas que teatro de bonecos é algo fatalmente simples. Há uma atração irresistível que se sente em direção a essas criaturinhas irrequietas” (1964: 40). O que há de “fatalmente simples” é a capacidade inata do boneco em criar o prazer paradoxal da visão-dupla: quase independentemente da qualidade das produções em questão, o boneco irá estimular um determinado prazer por meio do desafio que lança à plateia a considerar a ontologia de um “objeto” com “vida”.

Arnott sugere que essa facilidade é, em último caso, a razão pela qual o teatro de bonecos, ao menos no ocidente, foi tido em menor consideração:

Quando o boneco, por si só, é tão atraente, importa tanto assim o que ele faz? Assim cria-se um círculo vicioso. O adulto perspicaz chega à conclusão de que pode esperar apenas entretenimento superficial. ... [Ele então] acredita não conseguir levar mais que crianças, e grupos que vivem do teatro de bonecos são forçados a dar ao público aquilo que ele deseja. Inevitavelmente, o entretenimento oferecido não consegue erguer-se acima de um determinado padrão (1964: 40-1).

O prazer paradoxal do processo de visão-dupla do boneco é tão fácil de ser criado que pode conduzir a certa preguiça entre os artistas de bonecos. Deve-se apenas notar que tal preguiça, e o teatro de bonecos medíocre dela advindo, são a responsabilidade de determinados artistas, e não do próprio teatro de bonecos. Como pudemos ver a partir dos nossos exemplos introdutórios, quando os artistas não caem presas de tal preguiça, conseguem criar produções teatrais magistrais e importantes – que seriam possíveis apenas se feitas com bonecos.

UM TESTE DE VISÃO-DUPLA

O leitor irá se recordar de nossa introdução que Jurkowski questiona o valor de qualquer aproximação sincrônica, argumentando que a diversidade diacrônica do teatro de bonecos é tal que o boneco poderá ser compreendido apenas por meio da discussão de seu emprego em contextos teatrais específicos. Seria justo testar as idéias deste estudo contra os variados contextos enumerados por Jurkowski. Se o boneco visto como processo de visão-

dupla pode ser operativo em toda situação, então a visão-dupla pode ser perfeitamente considerada como algo que opera, sincronicamente, em todo o teatro de bonecos.

Uma breve revisão: Jurkowski argumenta que “a presença de um boneco não é sempre e inevitavelmente constitutiva de um sistema de signos do teatro de bonecos” (1988 [1983]: 67). Mais que isso, o boneco pode ser posto a serviço de “sistemas de signos aparentados”, o “sistema de signos do teatro vivo”, o “sistema de signos do teatro de bonecos”, ou um sistema de signos contemporâneo caracterizado pela “atomização de todos os elementos do teatro de bonecos” (1988 [1983]: 68, 71, 76, 79).

O emprego que faz Jurkowski do termo sistema de signos é diferente daquele usado neste estudo: o primeiro refere-se a sistemas de significação teatral abrangentes, como os acima listados, no quais o boneco é empregado; o segundo refere-se a três sistemas de significação específicos – forma, movimento e fala – apresentados pelo boneco. Infelizmente quase nada suporta a diferença entre os dois usos do termo¹⁰⁵, mas, para os nossos propósitos, o termo “sistema de signos” deve ser distinto do emprego mais amplo que Jurkowski faz do termo.

Jurkowski demonstra a variedade de empregos do boneco num levantamento sobre “a longa jornada do boneco através dos diferentes sistemas de signos” no teatro europeu. Ele aponta, apropriadamente, que esses empregos, embora cronologicamente muito espalhados, não se sucedem no tempo, mas coexistem hoje em dia (1988 [1983]: 68).

Após uma breve revisão acerca de bonecos em tempos clássicos, ele se detém sobre a Idade Média e o Renascimento, dos quais cita o emprego de bonecos em “sistemas de signos vizinhos”. Após definir teatro como sendo “atores (vivos ou bonecos) que, num lugar especial apresentam personagens imaginadas, de acordo com um drama prévio ou improvisado, sendo assistidos por um público reunido intencionalmente ou por acaso,” ele argumenta que “demonstrações com bonecos [nesse período] sempre se ressentiram de alguns elementos [do teatro]: não apresentavam dramas, ou os bonecos não eram personagens” (1988 [1983]: 68).

Jurkowski menciona dois tipos particulares de emprego de bonecos. Primeiro, havia bonecos que “tentavam ser vivos como homens. É claro, não o conseguiam, e assim pareciam-se com caricaturas de seres humanos”. Segundo, havia bonecos “usados como ilustrações” por “bardos e contadores de histórias”, tais como “pinturas em pergaminho” eram usadas (1988 [1983]: 69).

¹⁰⁵ NT: No original em inglês o termo cuja significação é usada por Tillis é grafado com hífen (*sign-system*), inexistente no termo como usado por Jurkowski (*sygn system*). No trecho em causa Tillis estaria comentando que “o hífen carrega o peso de distinguir os dois termos”, mas foi modificado devido à decisão da tradução de não empregar o hífen na grafia de nenhuma das concepções do termo.

O primeiro tipo de emprego, para um sistema de signos para o qual Jurkowski não dá um nome, mas que poderia ser identificado como espetáculo, é exemplificado por “bonecos de truques”, dos quais “se incluem bonecos de metamorfose e de números circenses. ... Os bonecos de metamorfose são dispositivos técnicos que eram exibidos para surpreender a plateia. Nisso eram muito bem sucedidos, assim como os de números circenses (malabaristas, dançarinos sobre corda bamba, acrobatas, e outros)” (1988 [1983]: 70). Os bonecos de truque, que existem até os dias atuais, não apresentam qualquer pretensão de serem personagens num drama: eles “tentam ser algo real, e sendo reais [tornam-se] objetos de interesse público e espetacular” (1988 [1983]: 700). Ou seja, servem como objetos de curiosidade. Como se aplicaria a visão-dupla a esse emprego?

A chave está na noção de Milovsoroff acerca da teatralidade inata do boneco. Essa qualidade intrínseca foi discutida anteriormente; vimos que ao passo que a tentativa do ator é ser uma personagem específica, a do boneco é estar vivo. Em todos os casos, a tentativa envolve a representação de uma ilusão. Assim, mesmo se o contexto da representação envolve um malabarista vivo, em oposição ao teatro, a pretensa vida do boneco malabarista se dá em uma personagem de um malabarista vivo. Ainda que seja apenas um “objeto”, seus signos abstratos, nesse caso os movimentos característicos do malabarismo, levam a plateia a imaginar que este possui a “vida” de um malabarista. Essa pretensão cria ao menos um tipo rudimentar de drama, “a apresentação de um malabarista”. E assim vemos que, de fato, podemos usar o conceito de visão-dupla para identificar no boneco de truque ambos os elementos evocados por Jurkowski.

O segundo tipo de emprego citado por Jurkowski é aquele apresentado pelo boneco para o sistema de signos vizinho da arte do contador de histórias. O exemplo de Jurkowski vem do *Don Quixote* de Cervantes:

O boneco do teatro renascentista de Mestre Pedro (Cervantes) é uma espécie de apresentação de contador de histórias. Um menino se posiciona diante do *retablo* [palco para bonecos] e aponta aos seus bonecos enquanto conta a história de Don Gaiferos e Melisandra. A fala do menino é quase que exclusivamente narração, apenas ocasionalmente inserindo as palavras das figuras da ação. O papel principal dessa representação pertence ao menino; ele é o ator principal. O *retablo* e seus bonecos não são mais que ilustração. Sempre que necessário o menino responde a comentários feitos pela plateia. Ele, então, é um verdadeiro intermediário, mas media a reação do público diante do texto (das palavras) e não diante dos bonecos. (1988 [1983]: 64)

Esse uso dos bonecos se opõe, segundo Jurkowski, ao notado nas apresentações de “Petrushka”, nas quais um ator se comporta como um intermediário entre o boneco e a plateia, tocando música e interpretando as palavras do boneco:

Não há dúvida de que no caso do teatro de Don Pedro, o boneco de *retablo*, servia ao ator (contador de histórias), ao passo que na comédia de Petrushka era o ator (músico) que servia aos bonecos. No primeiro caso a história é o elemento constitutivo da apresentação, no segundo caso, é o herói boneco. Eu me atrevera a dizer que os bonecos entraram em dois sistemas de signos um tanto diferentes. (1988 [1983]: 64-5)

Os “dois sistemas de signos um tanto diferentes” são o da narração de histórias e do teatro de bonecos propriamente ditos. O ponto de Jurkowski é que essa questão sobre se o boneco serve ou é servido altera a compreensão que se tem dele por parte da audiência, pois no teatro de Don Pedro, os bonecos apenas fazem aquilo que uma sequência de imagens faria – ilustrar a história – e assim se ressentiriam de características dramáticas próprias.

E já que os bonecos no teatro de Don Pedro não sejam pinturas num pergaminho, mesmo que sua função seja similar, não é a mesma. A diferença é precisamente a visão-dupla criada pelo boneco. É crucial notar que quando Don Quixote se enfurece com a narrativa, ele não ataca o contador da história – quem, segundo Jurkowski, é o ator principal da produção – mas ataca os bonecos. Se o narrador estivesse ilustrando seu conto com desenhos num pergaminho, seria difícil imaginar Don Quixote rasgando o rolo em sua fúria; ao invés disso ele atacaria o narrador. Os bonecos, ainda que a serviço do narrador, possuem um significado que ultrapassa de longe aquele fornecido por figuras pintadas numa tela, uma significância predicada pela visão-dupla que o boneco provoca.

Din Quixote é, é claro, insano: essa insanidade o conduz a considerar a vida que imagina terem os bonecos como algo que suplanta a percepção deles como sendo objetos. Assim os bonecos sofrem o ataque como sendo os agentes “vivos” do drama, apesar da apresentação do contador da história. A presença do boneco no lugar de figuras desenhadas não é um evento neutro, e mais uma vez percebemos que, de fato, ambos os elementos do teatro participantes do conceito de visão-dupla evocados por Jurkowski podem ser encontrados nesse uso do boneco.

Jurkowski acompanha o boneco nos períodos barroco e romântico, quando participou do sistema de signos do teatro vivo. Nós já vimos como uma companhia italiana em excursão pela Polônia se apresentava alternadamente com bonecos e atores. Na era barroca, bonecos apresentando óperas entraram na moda.

Em propagandas da época, os administradores de teatros de bonecos garantiam ao público que seus bonecos representavam como atores vivos. Hoje em dia é difícil de acreditar que um boneco poderia imitar um ator tão perfeitamente a ponto de passar por sua miniatura. Entretanto, isso era um tanto possível no teatro de bonecos operístico do século XVII. A atuação de atores e cantores vivos naquela época era completamente esquemática. Os cantores permaneciam numa fila na abertura do proscênio e faziam gestos

esquemáticos. ... Imitar tal atuação era fácil para o boneco, especialmente desde que a luz não fosse muito clara e a rede de conexões [postada diante do palco] escondesse os fios de controle [do boneco]. (1988 [1983]: 72)

Ópera com bonecos não deve ser confundido com teatro popular, uma vez que era apresentada para as classes mais educadas, em cidades onde a ópera era, provavelmente, bastante apresentada. Juntamente com os operadores de bonecos, as produções de ópera com bonecos requeriam uma boa quantidade de cantores e instrumentistas. Claramente, os financiadores de ópera com bonecos esperavam capitalizar juntamente a uma plateia que escolheu ver especificamente “bonecos [que] atuam como atores vivos”. Se a plateia soubesse previamente a cerca da natureza da apresentação, o que parece se o caso, então o acorrimento a tais apresentações é dependente, ao menos em parte, de um desejo de se ver bonecos em vez de atores vivos.

Os aspectos fundamentais da descrição de Jurkowski são o do boneco tido como um ator miniaturizado, e a “rede de conexões” que escondia o os meios de operação dos bonecos. A plateia estava consciente de que o que assistia não tinha uma dimensão humana e, mais ainda, que não era apresentada sem dissimulação. Isto equivale a dizer que a plateia sabia que estava assistindo a uma imitação da ópera “viva”, e não a de verdade. O fato de tais produções serem derivativas não está em questão; mesmo assim, parece claro que a plateia entendia o boneco como sendo um intérprete teatral específico, e que assistiam a óperas com bonecos precisamente para obter prazer dessa distinção.

Teatro de bonecos popular no sistema de signos do teatro vivo veio, de acordo com Jurkowski, em dois estágios:

O primeiro estágio de adaptação cobriu o modelo do teatro barroco e seu repertório, incluindo histórias bíblicas, mitos, *evangile* [NT: evangelho), parábolas, peças hagiográficas, e dois temas famosos do renascimento, “Don Juan” e “Doktor Faust”. ... O segundo estágio de adaptação cobriu o repertório romântico e seu modelo de teatro. Teatros de bonecos na Alemanha, França, Bélgica e Boêmia adaptaram repertório, cenários e figurinos do melodrama, ... imitando o teatro vivo. (1988 [1983]: 75)

Jurkowski não dá um exemplo de bonecos no sistema de signos do teatro, mas um exemplo do “segundo estágio de adaptação” parece ser a tradição de bonecos belgas de Liège, nos quais os romances de Carlos Magno eram apresentados bonecos esplendidamente vestidos operados de cima por meio de bastões grossos presos às cabeças dos bonecos.

Tal como as elegantes óperas com bonecos, os teatros de bonecos populares, como o de Liège, era em muitas maneiras derivativos do teatro vivo; mas novamente, a substituição de bonecos por atores inescapavelmente alterava a apresentação. Na medida em que os teatros

de bonecos populares imitavam teatro vivo, a análise vista sobre a ópera com bonecos demonstra como a presença do boneco transforma a imitação em algo de uma natureza diferente. De fato, entretanto, a tradição de Liège suplantou em muito a imitação do teatro vivo. Malkin nota que nessa tradição “ciclos completos de peças poderiam requerer oitocentas figuras elaboradamente esculpidas e vestidas. Geralmente se levava diversos meses de apresentações em série para completar o drama” (1977: 24). Pode-se duvidar se o teatro vivo alguma vez empregou tantos personagens em uma apresentação que se estendesse por tal período de tempo. Embora a tradição de Liège empregasse certas convenções do teatro vivo, ela explodiu as convenções de tamanho de elenco e duração de história.

E fez mais que isso. Fez uso de bonecos que eram de dimensões inteiramente diferentes. Como Malkin explica, “as plateias sabiam ... que figuras maiores eram mais fortes ou mais nobres que as figuras menores. Dessa maneira, Carlos Magno deve ter aproximadamente cinco pés de altura (NT: aproximadamente um metro e meio), ao passo que uma personagem menor deveria ter menos de dezoito polegadas de altura. (Malkin 1977: 24-5). O emprego e tais variações de tamanho para transmitir informações sobre as personagens é, claro, impossível no teatro feito com atores. Assim, nós vemos que mesmo quando serve àquilo que Jurkowski chama de sistema de signos do teatro vivo, o boneco invariavelmente difere do ator, por meio da apresentação cuidadosa de seus recursos característicos.

A próxima parada de Jurkowski na jornada do boneco se detém sobre os cem anos em torno da virada do século XX, quando bonecos, após alguns esforços pioneiros, adentrou no sistema de signos do teatro propriamente dito, como sendo “criaturas artificiais [que] comportam-se de sua própria maneira especial” (1988 [1983]: 76-7).

A característica distintiva desse sistema de signos é que é o boneco que é servido, e a natureza particular do boneco que é explorada. Essa natureza é o que Jurkowski chama de opalescência, é, como já vimos, similar à nossa idéia de visão-dupla. Dessa maneira, não será necessário demonstrar a distinção teatral do boneco em para esse sistema de signos. Será válido, no entanto, notar duas questões sobre o sistema de signos do teatro de bonecos, pois que este possui duas manifestações distintas.

Primeiro, esse sistema de signos se exemplifica em certos tipos de teatro de bonecos tradicional, como as apresentações de “Punch and Judy” e “Petrushka”. A primeira ocasionalmente, e a segunda geralmente, têm um ator como intermediário, entre o boneco e a plateia. Esse ator “serve ao boneco”, ajudando com sua apresentação junto ao público.

É interessante, no entanto, que Jurkowski localize essas tradições onde o faz, já que ambas dividem uma ancestralidade reconhecível ao menos em parte com o teatro de atores da

commedia dell'arte, e talvez também com a comédia de atores da Roma Antiga (Baird 1965: 96, 103). Então estes não deveriam ser localizados no sistema de signos do teatro vivo? Que eles não sejam, isso é indicativo do esquema de Jurkowski, no qual a questão mais importante é a do serviço: em ambas as tradições é o boneco que é servido. Nosso exemplo da introdução vindo da Índia, no qual um músico traduz para a plateia as falas incompreensíveis dos bonecos, é um outro exemplo desse serviço. As fronteiras entre os sistemas de signos de Jurkowski, baseados apenas em termos de serviço, parecem um tanto tênues quando examinados sob qualquer outra perspectiva.

Segundo, o sistema de signos do teatro e bonecos é exemplificado por “teatros de bonecos artísticos”, nos quais o serviço prestado aos bonecos por intermediários vivos ou companheiros de palco é amplamente explorado, de modo a que o boneco pode ser entendido como sendo, explicitamente, “‘como bonecos’ ... [com] os bonecos tidos como personagem cênico e objeto material ao mesmo tempo” (1988 [1983]: 78). Jurkowski menciona uma quantidade de produções onde se “confrontam o teatro de bonecos com o teatro vivo, de modo a intensificar as características do teatro de bonecos”, ou que permitem ao boneco estar “consciente do fato de que é manipulado por alguém”, e estar “consciente” de ser um boneco, explorando o boneco com uma “metáfora da impotência e do controle por forças externas” (1988 [1983]: 79).

É, claro, o argumento deste estudo de que enquanto que o processo de visão-dupla do boneco é explicitamente explorado por tais teatros artísticos, é implicitamente explorado por todos os usos do boneco. Mas Jurkowski está certamente correto ao identificar a exploração explícita dos dois aspectos do boneco, “personagem cênico e objeto material ao mesmo tempo”, como algo fundamental ao período que McPharlin chama de “o renascimento do boneco” (1938: i).

Jurkowski conclui a sua história com o boneco contemporâneo, no qual “todos os elementos do teatro de bonecos [estão] atomizados” (1988 [1983]: 67). Com isso ele quer dizer que as técnicas tradicionais do teatro de bonecos, incluindo encenação, o relacionamento entre o boneco e o operador, e a apresentação dos bonecos juntamente com atores, estão “despedaçadas”, e que tal teatro é “caracterizado pela pulsação constante dos meios de expressão e de seus relacionamentos” (1988 [1983]: 81-2).

Nesse tipo final de teatro de bonecos, os elementos da apresentação estão atomizados, e nenhum deles pode ser identificado como estando a serviço de outros. Isto poderia ser chamado de desconstrução do teatro de bonecos, embora Jurkowski não use esse termo. Seu exemplo de uma produção polonesa:

[Josef Krofta] dirigiu uma adaptação própria de *Don Quixote* de Cervantes. Ele pôs no palco uma quantidade de atores vivos e alguns bonecos. As personagens principais (p.e., Don Quixote e Sancho Pança) eram representadas duplamente por homens e bonecos. Num momento víamos as personagens representadas por homens, em outro momento por bonecos, e algumas vezes por ambos. A cena da derrota de Don Quixote na estalagem era representada usando diferentes meios de expressão. Um ator com um bastão em sua mão batia no banco onde se imaginava que Don Quixote estava deitado; outro ator fingindo ser espancado guinchava como um louco; outro estava destruindo o boneco de Don Quixote. (1988 [1983]: 67)

Deve ser notado que autores e artistas envolvidos com o teatro de bonecos consideram a história de Don Quixote quase irresistível. Talvez porque contenha não apenas o admirável incidente com o teatro de bonecos de Don Pedro, mas também um tema recorrente de paradoxo ontológico, como o do moinho tomados por um monstro. Esse paradoxo ontológico é, como já sugerimos, essencial para o boneco.

Jurkowski argumenta que na produção de Krofta, “podemos encontrar uma nova combinação dos meios de expressão, e assim, de certa forma, um novo sistema de signos”, o teatro de bonecos que deve ser compreendido em seus próprios termos (1988 [1983]: 67). Mas haveria algo nessa produção em especial, ou em produções atomizadas de modo similar, que não seria compreensível por meio da abordagem sincrônica mostrada neste estudo?

Na cena descrita há pouco, Jurkowski encontra significância na atomização da personagem Don Quixote, sendo representada por um espaço num banco, um ator fingindo ser espancado e uivando como um louco, e a destruição do boneco Don Quixote. Esta é certamente um fragmento complexo de encenação; mas a cena, de fato, apresenta um boneco? A figura torturada de Don Quixote dificilmente pode ser considerado um boneco, mesmo por meio da definição de Jurkowski, pois para a qual não se concede movimento nem fala. A personagem de Don Quixote foi certamente atomizada; mas o boneco não, pois que ali não há um boneco. A figura teatral de Don Quixote parece não ser mais que um adereço, uma efígie de Don Quixote, sujeitada a danos físicos de uma maneira simbólica um tanto comum no caso de efígies. A significância de tal cena para a compreensão do boneco parece um tanto limitada.

Sem possuir familiaridade com a produção em questão, pode-se parecer difícil comentar sobre como, ou mesmo se, bonecos, ou adereços semelhantes a bonecos, podem ser usados em outras cenas. Mas imaginemos a seguinte cena: um ator representando Don Quixote se encontra no fundo do palco estudando, lendo sobre cavalaria; ele se detém para olhar na direção da plateia. Um pequeno boneco, também representando Don Quixote, surge na frente da cena, à direita, totalmente vestido como um cavaleiro, montado em Rocinante. À

medida em que o boneco Don Quixote cavalga, o ator repara em sua presença e o segue com os olhos. Ele para brevemente, ao centro do palco, e o ator diz um texto para ele. Quando o boneco sai de cena, pela esquerda baixa, o ator deita o seu livro e alcança um elmo de cavaleiro que está em sua escrivaninha. (Essa cena foi proposta para uma montagem de Don Quixote, segundo adaptação feita para o Pickwick Puppet Theatre, por Ken Moses, 1980).

Nessa cena imaginária, a personagem de Don Quixote se encontra atomizada de uma maneira similar àquela descrita por Jurkowski. Mas nela, a representação de Don Quixote apresentada no proscênio é, para qualquer definição, um boneco. Jurkowski está certo ao argumentar que a atomização de personagem “estressa ... as funções teatrais e metafórica” (1988 [1983]: 81). Mas apesar de tal ênfase, o boneco continua sendo entendido como um boneco.

Assim se conclui o levantamento de Jurkowski acerca da jornada do boneco através dos sistemas de signos. É significativo notar que o bunraku não encontra espaço no esquema de Jurkowski, pois embora o bunraku “possa ser comparado com os teatros de bonecos mais avançados da Europa e dos EUA de nosso tempo”, ele difere desses teatros por ser séculos mais antigo, e por se constituir num sistema fechado, ao passo que o teatro de bonecos contemporâneo é “obviamente um sistema aberto” (1988 [1983]: 65-67). Essa incapacidade em considerar o bunraku vem da base esquemática para os modelos europeus, para os quais os teatros de bonecos não-europeu falham, previsivelmente, em enquadrar-se. Como poderíamos levar a sério uma aproximação diacrônica que mal consegue se dar conta dos teatros de bonecos praticados em mais de três quartos do mundo?

O sistema de signos do teatro de bonecos, no sentido empregado por Jurkowski, é aquele que, num nível fundamental, recria-se a si mesmo em cada tradição de teatro de bonecos, talvez mesmo a cada apresentação com bonecos, uma vez que o boneco é feito para apresentar uma variedade quase infinita de signos e combinações de signos. Como escreve Jurkowski: “As relações entre o objeto (boneco) e as fontes de energia [os vocalizadores e manipuladores] mudam o tempo todo” (1988 [1983]: 79-80). Ele está correto no fato de que isto distingue o teatro de bonecos do teatro de atores. Neste, a presença do ator vivo restringe não apenas os signos que podem ser apresentados, mas também em sua maneira de apresentação; devido a essa presença, é possível postular alguns aspectos estáveis de um sistema de signos para o teatro de atores. Mas Jurkowski está incorreto ao sugerir que o boneco tem sido empregado a serviço de quatro possíveis sistemas de signos; deve-se dizer, antes, que os sistemas de signos do boneco, em sua diversidade diacrônica, é incomensurável, e que não há uma única coisa que possa ser exatamente idealizada como teatro de bonecos.

Deve-se assim examinar o boneco como sendo um *medium* teatral específico, e ver como este pode possuir uma natureza tão volúvel.

Ao contrário do que apresenta Jurkowski, pode-se facilmente discutir no mesmo fôlego os bonecos do bunraku, Petruschka, as personagens no teatro de Mestre Pedro, e mesmo a personagem do malabarista fazendo seus truques na calçada de uma cidade qualquer. Em todos os caso, o boneco é percebido como um objeto que, por meio da apresentação dos três sistemas de signos, é imaginado como estando vivo; o paradoxo ontológico dessa visão-dupla cria um prazer que acompanha outro qualquer e todos os demais prazeres oferecidos pelo boneco.

BONECOS, OBJETOS DE REPRESENTAÇÃO E ATORES

O conceito de visão-dupla permite-nos compreender o processo essencial do teatro de bonecos como sendo uma arte teatral. Mas é claro, o boneco é apenas uma maneira de se apresentar teatro: ao redor do mundo, o que tem sido chamado de “objeto de representação”¹⁰⁶ também se encontra envolvido na apresentação teatral e, obviamente, teatro é algo apresentado muito frequentemente por meio do ator. O que distingue o boneco do objeto de representação e do ator? Ou, para apresentar a questão de outra maneira, de que modo a visão-dupla provocada pelo boneco difere da maneira pela qual objetos de representação e atores são vistos pela plateia?

Frank Proschan, um dedicado estudioso norte americano nas áreas de teatro de bonecos e cultura popular, situa o boneco na categoria de objeto de representação ao qual “investimos com os poderes de falar e mover-se” (1983: 3). Mais adiante, ele define objetos de representação como sendo “imagens materiais de seres humanos, animais, ou espíritos que são criados, apresentados ou manipulados em narrativas ou apresentações dramáticas. Mesmo que o teatro de bonecos esteja no centro dessa definição, não se encontra sozinho” (1983: 4). Num artigo anterior, entretanto, Proschan localiza o boneco diferentemente, de acordo com a seguinte categoria: “Bonecos não são senão exemplos extremos de objetos de representação, uma categoria de fenômeno que se estende desde as bonecas de brincadeiras infantis,

¹⁰⁶ NT.: A palavra empregada no original é *performing object*, um termo usado por Frank Proschan em estudo de antropologia, significando “imagens concretas do homem, do animal ou de espíritos criados, apresentados ou manipulados em narrativas ou espetáculos dramáticos” (PROSCHAN *apud* AMARAL, **Teatro de animação**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997. pp.: 25-6). Esse termo é citado por Ana Maria Amaral como uma das raízes conceituais para a cunhagem da noção de “forma animada” (in: AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**. São Paulo: Edusp, 1993 (Texto & Arte; 2)). A escolha do termo traduzido levou em consideração que, apesar da semelhança semântica e uso corrente que o termo *forma animada* possui entre praticantes e estudiosos da animação no Brasil, a descrição do termo oferecida por Tillis nesse mesmo capítulo torna o seu emprego inadequado, sendo necessário uso de algo mais abrangente, como é o caso de *objeto de representação*.

passando por painéis e imagens acompanhadas por narrativas, por *peep shows* e objetos de mágica, até figurinos e adereços de apresentações teatrais (para mencionar apenas alguns exemplos)” (1981: 554). Outros exemplos são por ele mencionados, tais como “dançarinos mascarados”, “devotos que carregam imagens em procissões”, e “contadores de histórias que traçam imagens na areia ou na neve”; todos, ele diz, “manifestam o desejo de dar vida a coisas sem vida, do modo como animam objetos em apresentações dramáticas e usam imagens materiais como substitutos para atores humanos” (1983: 3).

A categoria “objeto de representação” é consideravelmente ampla, e, segundo a definição de Proschan, incorpora práticas que possuem categorias próprias; tudo o que as faz aparentadas é o fato de empregarem coisas sem vida que são animadas. Uma categoria ampla como essa poderia certamente incluir o teatro de bonecos, embora, como pudemos ver, os próprios termos sem vida e inanimado são imprecisos, se não totalmente incorretos, a ponto de apresentarem um valor dúbio.

Devemos perguntar, entretanto, se o boneco seria, nos termos de Proschan, um exemplo central de objeto de representação, ou um exemplo extremo. Pois se o boneco for central, então a essência do objeto de representação deve ser a essência do boneco, ao passo que se for extremo, então pode ser possível argumentar que o boneco seria suficientemente diferente de modo a justificar uma categorização em separado. Responder à questão requer um meio de organizar a gama de atividades coberta pela categoria “objeto de representação”. Infelizmente, Proschan não oferece um recurso organizacional, e assim o boneco pode ser tanto central quanto extremo, dependendo da circunstância retórica. Será preferível analisar alguns dos objetos de performance mencionados por Proschan, de modo a nos ajudar a entender a organização da categoria, e o lugar ocupado pelo boneco, dentro ou fora dela.

Dois tipos de objetos de representação mencionados por Proschan situam-se fora do contexto do teatro: “imagens [carregadas por devotos] numa procissão religiosa”, e “bonecas de brincadeiras infantis”. Não será, talvez, coincidência que, como pudemos ver, o boneco tenha sido explicado como tendo evoluído, e adquirido o seu carisma, da figura religiosa e do brinquedo de criança. Ambos são, no sentido mais amplo, objetos feitos para representar. Mas nenhum deles é usado com finalidades “narrativas ou dramáticas”; ou, para dizer de outra forma, nenhum deles se relaciona com a representação teatral em si. Assim sendo, talvez Proschan não devesse incluí-los, e assim não os discutirem aqui.

Em meio ao contexto do teatro estão os exemplos de Proschan dos “painéis e imagens acompanhados por narrativas”, que poderiam incluir os “contadores de histórias que traçam imagens na areia ou na neve”, assim como os “dançarinos mascarados” e “adereços de

apresentações teatrais”. Esses três tipos de atividade podem ser identificados como envolvendo, respectivamente, objetos de narração, objetos de mascaramento/fantasia, e objetos de encenação.

Já tratamos de objetos de narração em nossa discussão sobre o exemplo de Jurkowki do teatro de bonecos de Mestre Pedro. Esses objetos, sejam eles painéis ilustrados ou imagens traçadas na areia ou na neve, se parecem no sentido de que, ainda que lhes possa ser atribuída fala, não se lhes pode conferir movimento. A sua “animação”, para empregar o termo inadequado de Proschan, é tão limitada que pode-se mesmo duvidar se isto seria de fato animação; são nada mais ou nada menos que ilustrações pictóricas, do tipo comumente encontrado em livros infantis.

Também já tratamos de objetos de mascaramento/fantasia, em nossa discussão sobre se um ator vestindo uma máscara ou figurino poderia ser considerado um boneco. Devemos adicionar agora que, enquanto objetos de mascaramento/fantasia podem possuir movimento, eles não tem, e não podem ter, uma fala atribuída, pois que qualquer fala associada a eles será simplesmente a fala do ator ou bailarino que o use. Mais uma vez, sua animação é tão limitada que pode-se indagar se esta de fato existe, já que o movimento dado a ele será não mais que o movimento da apresentação do ator ou bailarino que o vista, estando relacionado com o ator, e não com o objeto.

Objetos de encenação ainda não foram abordados. Proschan oferece pouco comentário acerca deles, e nenhum exemplo de fato. Veltruský, entretanto, fornece uma discussão extensa, e nos informa que estes incluem adereços e cenários, e podem “estar presentes como objetos reais ou como signos como ocorre com espadas de madeira, colunas de cartão, árvores pintadas, etc.” (1983: 85). De acordo com Veltruský, objetos de encenação são:

Animados pela atuação quando as personagens representam tratando-os como se fossem seres vivos ou quando estes ocultam personagens vivos. ... No *Tartufo* de Molière, III/7, após uma breve cena com Tartufo, Orgonte corre até a porta pela qual expulsou seu filho ao final da cena anterior e encaminha à porta uma fala raivosa que seria dirigida ao filho. ... No Ato IV/2, Elmira e Orgonte movem uma mesa até um determinado lugar, e o homem se esconde sob a mesma para ouvir a conversa entre Elmira e Tartufo da cena seguinte; durante essa conversa a atriz repetidamente dirige a atenção do espectador para a mesa e para a personagem escondida sob ela, fazendo sons a ele encaminhados. (1983: 86)

Isto envolve uma concepção ampla de animação, de fato, e compreende muito fracamente a concepção de Proschan de “objetos de representação”, que estipula que tais objetos seriam “imagens materiais de seres humanos, animais ou espíritos”. Pode-se considerar a porta e a mesa de Molière como imagens materiais dos espíritos de portas e mesas, mas novamente

então, não: alguém pode escolher, ainda, pensar que a porta e a mesa não foram de forma alguma animadas, e não passam dos adereços ou objetos que parecem ser. O próprio Veltruský demonstra consciência dessa segunda escolha, e alerta que “uma concepção ampliada de personificação pode borrar as distinções entre bonecos, por um lado, e por outro, como objetos percebidos sobre a cena como agentes” (1983: 88). O objeto de encenação não tem a ele atribuídos nem movimento nem fala; ainda que ele possa ser movido ou ter falas a ele endereçadas, ele não pode, e a ele não pode ser atribuída a pretensão de mover-se ou falar por si mesmo, e será animado apenas por meio da ação que ocorre ao seu redor.

Portanto parece que objetos de encenação se encontram em um dos extremos do arco de atividades daquilo que pode ser considerado objeto de representação; um extremo marcado por um senso de animação quase inexistente e altamente atenuado. Objetos de narração parecem se situar próximos ao centro, sendo objetos de representação para os quais a animação é de alguma forma existente, por meio de uma imputação ocasional de fala, mas ainda um tanto tênue. Objetos de mascaramento/fantasia parecem estar no outro extremo do arco, um extremo marcado por um senso mais substancial de animação, vindo do movimento que lhe é atribuído.

Na extensão desse arco de atividades dos objetos de representação, entretanto, o próprio objeto é visto pela plateia como sendo um objeto, e, apesar dos seus níveis relativos de animação, é imaginado pela plateia como sendo nada além de um objeto. Isto deve estar claro mesmo em se tratando de objetos de mascaramento/fantasia: uma máscara ou figurino não é nada além de um objeto vestido por um ser vivo, seja este um ator ou um bailarino; não se imagina vida que seja inerente à máscara ou ao figurino em si, mas ao ser vivo que os veste.

Além do limite extremo desse arco de objetos de representação, provocando visão-dupla na mente dos espectadores, vem o boneco: tal como o objeto de representação, ele é visto como sendo um objeto, mas, diferentemente do objeto de representação, imagina-se que este possui vida. Nesse sentido ele difere de modo essencial. Um caso em questão seria o exemplo de Jurkowski da produção polonesa de Don Quixote. A efígie do cavaleiro desafortunado que é espancada por um dos atores é um objeto de representação de encenação, visto e entendido como sendo nada além de um objeto, mas tendo uma tênue animação conferida pela ação que o cerca. Se este fosse de fato animado, ou, mais precisamente, se a ele fossem atribuídos movimentos e fala de modo a que a plateia imaginasse que possuía uma vida própria, apenas então ele seria um boneco. O boneco é, claramente, um objeto de

representação como Proshan os define, mas o conceito de visão-dupla nos permite reconhecer que a definição pode apenas incluir o boneco em seu sentido mais amplo.

Com o boneco situado dentro do arco de objetos de representação, ele também se situa naquilo que podemos considerar o arco de atividades relativas ao ator. Como pudemos ver, McPharlin sugere que o boneco é visto pela plateia da mesma maneira como o ator é visto: “Quando tornam-se vivos em seus teatros, o apelo irresistível é aquele do teatro, somente” (1938: 1). Batchelder declara diretamente que “o boneco é um ator participando de algum tipo de apresentação teatral” (1947: xv). Mas enquanto que a posição do boneco no arco de atividades dos objetos de representação solicitou certa discussão antes de ser identificada como algo além desse espectro, a identificação de seu posicionamento em meio ao arco das atividades de atuação não parece estar tão em dúvida. Mesmo McPharlin e Batchelder concordariam que o boneco difere de alguma forma do ator vivo.

O ator tem sido o objeto de vastos estudos, muitos deles controvertidos; o volume de teoria referente à atuação mais que compensa a escassez do que se refere ao objeto de representação. Será impossível oferecer aqui algo além da mais breve discussão acerca da atuação, que deve apoiar-se, na maior parte, tanto no conhecimento do leitor acerca dessa teoria, quanto em sua falta de interesse nesse tema.

Tendo feito essa ressalva, devemos notar, como fizemos com os objetos de representação, três pontos ao longo do espectro da técnica de atuação: num extremo, atuação naturalística; rumo ao centro, atuação distanciada; e no outro extremo, atuação com máscaras ou fantasias. Esses termos serão esclarecidos com algumas descrições dos exemplos.

Em atuação naturalística, a própria personalidade do ator, e seu *status* como tal encontram-se submersos sob a personagem que ele ou ela representa; o ator, ao maior grau possível, deseja ser reconhecido pela plateia apenas como aquela personagem. O semiólogo Karl Elam se refere a tal atuação como “ilusionista”, contendo “princípios miméticos que ‘autenticam’ a representação” (1980: 59). Tal tipo de atuação é frequentemente associada ao diretor russo Constantin Stanislavski, e tem sido o estilo dominante de atuação ao longo do século XX. Ele se apóia unicamente na convenção surpreendentemente abrangente de que a plateia simplesmente reconhecerá o que vê sobre o palco como sendo a mais crua realidade.

Na atuação distanciada, a personalidade do ator, e seu *status* como tal não submergem completamente; num grau maior ou menor, o ator não deseja ser reconhecido apenas como a personagem que representa, mas também como indivíduo e/ou como ator. Elam descreve as “convenções do encaminhamento direto de fala” e a “referência meta teatral” nesse tipo de atuação, na qual a “quebra da ilusão mimética” é uma ocorrência mais ou menos frequente

(1980: 59). Bertolt Brecht é, talvez, o expoente mais familiar de tal atuação e seu famoso Efeito V, identificado em inglês tanto como alienação ou estranhamento¹⁰⁷, é central para a questão, evitando que plateia se aproxime em demasia de uma identificação com a personagem dramática. De fato, atuação distanciada possui uma história longa e variada: James Brandon nos informa que, no Japão, “faz parte do ‘jogo’ do Kabuki para o espectador ver o ator-como-ator assim como a personagem no drama” (Brandon 1975: 42). A base da atuação distanciada, onde quer que esta ocorra, se encontra na convenção teatral de “realidade” sendo intencionalmente adicionada a outras convenções que a enfraquecem.

Na atuação com máscaras e fantasias, o ator não busca se passar por uma personagem dramática naturalística, nem deseja ser reconhecido como uma pessoa ou como um ator representando um papel. Antes, como escreve Malkin, “algo se interpõe entre [o ator] e a plateia [que] faz parte de mistério, ritual, símbolo, e do intelecto” (1975: 7). Embora o ator seja certamente vivo, a apresentação é transformada pelo objeto máscara/fantasia que ele ou ela veste. Podemos novamente usar o exemplo mundano de Mickey Mouse saracoteando pela Disneylândia: não há dúvida de que estamos na presença de um ator de um tipo extremo, que, ainda que não participe exatamente de mistério, ritual, e assim por diante, ainda assim representa uma mediação transformadora de máscara e fantasia.

Por todo esse arco de técnicas de atuação, apesar das convenções metateatrais e das interposições feitas pelas máscaras e fantasias, o ator não é percebido pela plateia como algo que não seja vivo; o ator também é imaginado como estando vivo, mesmo que essa vida imaginária não seja geralmente a do ator, mas da personagem que representa. Isto deve estar claro mesmo com a representação com máscaras e fantasias: o ator com a máscara ou com a fantasia é entendido e imaginado como estando vivo, enquanto que a máscara ou fantasia é obviamente um objeto sob o seu controle direto. A natureza de objeto da máscara/fantasia não é entendida como inerente ao ser vivo que a veste, mas à máscara/fantasia em si.

Para além do limite da abrangência do ator vivo, provocando visão-dupla na mente de sua plateia, surge o boneco: como o ator, imagina-se que este esteja vivo, mas, diferentemente do ator, ele é entendido como um objeto. Nesse sentido o boneco difere essencialmente do ator.

O boneco e o ator têm os mesmos três sistemas de signos a sua disposição, e isso pode fazer parecer que a plateia os reconheceria de modo semelhante. Bogatyrev aponta, entretanto, que “apesar do fato de o ator expressar dignidade real por meio de seu figurino, sinalizar sua

¹⁰⁷ Os termos mais usados em português para caracterizar o efeito V brechtiano são *distanciamento* e *estranhamento*.

idade por seu modo de caminhar, indicar que representa um estrangeiro por seu modo de falar, e assim por diante, ainda o veremos, não apenas como um sistema de signos, mas como uma pessoa viva” (1976 [1938]: 48). Sob os signos apresentados pelo ator, a audiência não consegue deixar de ver uma pessoa viva. Veltruský escreve:

O corpo do ator ... entre na situação dramática com todas as suas propriedades. Um ser humano vivo não pode, compreensivelmente, alijar-se de algumas delas e manter em si apenas aquelas necessárias à situação dada. ... Isso é o que faz com que a figura do ator seja mais complexa e rica, e estamos tentados a dizer mais concreta, se comparados a outros suportes de signos. (1964 [1940]: 84-85)

O ser vivo que é o ator complica a artificialidade dos signos que apresenta por meio da personagem com a apresentação simultânea dos signos de vida real. Mas o boneco não possui vida de fato. Dispa o boneco e o ator de seus signos teatrais, e ainda se terá, por um lado, uma pessoa viva, ao passo que o boneco terá deixado de existir. Alexandre Bakshy, um escritor norte americano do início do século XX, expressa essa diferença com um aforismo satisfatório: “Não podemos jamais aplicar os mesmos padrões ao ser humano e ao boneco. ... O boneco não pode nunca viver a menos que represente. O homem não pode jamais representar, a menos que viva” (*citado em* Batchelder 1947: 287).

A distinção entre o ator e o boneco, entre a pessoa entendida como estando viva e o boneco entendido como um objeto, possui ramificações teatrais significativas. Obraztsov escreve que “o boneco não é um homem, é a alegoria de um homem. Como todas as alegorias, ele possui o poder de generalizar a realidade” (1967 [1965]: 20). Maeterlink considera grandemente essa mesma questão, à sua própria maneira: “Um homem pode falar apenas por seu próprio nome; não possui o direito de falar em nome de todo o mundo dos mortos” (*citado em* Jurkowski 1988 [1979]: 12-13). O boneco, entretanto, possui esse direito pelo fato de não estar assoberbado por sua própria vida real. Ele pode falar em nome de qualquer homem ou qualquer grupo de homens. Como é sugerido por Kleist: “a graça aparece em sua feição mais pura naquela forma humana que, ou não possui qualquer consciência, ou possui uma consciência infinita; ou seja, no boneco ou no deus” (1978 [1810]: 1212). Pelo fato de que a única consciência que o boneco pode ter é aquela a ele investida por uma audiência anônima e potencialmente infinita, pode-se imaginar que este suporte a consciência de um mundo anônimo e infinito.

As relações entre o boneco e o objeto de representação, e entre o boneco e o ator podem ser claramente definidas: o boneco se encontra logo além das extremidades dos alcances, tanto do objeto de representação quanto da atuação. Embora se possa entender que o

boneco se encontre no interior de tais alcances, de acordo com as definições oferecidas, o conceito de visão-dupla o esclarece como sendo um fenômeno distinto, à sua própria feição.

Mas aproximado do boneco em cada um dos mencionados alcances estão o objeto de representação e mascaramento ou fantasia por um lado, e o ator que veste uma máscara ou fantasia pelo outro. Anteriormente discutimos sobre a tentativa de pessoas ligadas ao teatro de boneco em anexar a máscara; devido às suas relações de proximidade entre boneco e máscara, isto não seria surpreendente. Também não seria surpreendente se estudiosos e praticantes no campo da máscara tentassem anexar o boneco. Como pudemos ver, entretanto, o boneco difere essencialmente do objeto de representação de mascaramento/fantasia e do ator que veste uma máscara ou fantasia, e o entendimento do boneco requer que este se considere como um fenômeno distinto, se mesmo relacionado.

Seria talvez útil apresentar esquematicamente as relações aqui discutidas:

Objetos de representação	Bonecos	Atores
Encenação Narração Mascaramento/fantasia	Bonecos	Máscara/fantasia Distanciada Naturalística
Percepção: Objeto Imaginação: Objeto	Percepção: Objeto Imaginação: Vida	Percepção: Vida Imaginação: Vida

Julie Taymor, uma artista do teatro norte americano contemporâneo que mistura brilhantemente cada um dos meios discutidos acima, mais especialmente em sua produção *Juan Darien*, justifica seus usos explicando que “a alteração de escala, a fusão de meios – atores vivos, junto com atores com máscaras, junto com bonecos – nos ajuda a mover-nos por diferentes níveis de realidade” (1983: 114).

O sabor de *Juan Darien* é capturado por Stephen Kaplin, um estudioso e artista de teatro de bonecos norte americano que ajudou a montar, e apresentou, na referida produção:

Em uma cena poderosa, Juan, um jovem rapaz que havia sido um filhote de tigre órfão, e que foi salvo da arma de um caçador pela piedade de uma mãe, presencia a morte de sua mãe adotiva. Ao início da cena, Juan é representado por um boneco no estilo bunraku; mas no momento da morte de sua mãe, o boneco Juan é substituído por um menino ator. A mãe moribunda, representada por uma atriz em uma máscara, senta-se em sua cama e busca alcançar o menino. Ele toca em seu rosto mascarado. Ela cai para trás, morta, deixando a máscara vazia nas mãos do menino. Após um dueto pesaroso do Latin Requiem, Juan escala até o topo de [uma] cidade em miniatura ... e enterra a máscara da mãe junto a [uma] igreja do tamanho de um brinquedo. (1989: 48)

Existe uma poesia eficiente na mobilidade entre “diferentes níveis de realidade” nessa cena. Kaplin nota que “a angústia do menino diante da morte do único ser humano que lhe devotou amor o humaniza. Essa transformação interna é indicada metaforicamente em se transferindo o papel de Juan do boneco para o humano” (1989: 48-49). Igualmente significativo é o momento da morte da mãe, relacionado à retirada da máscara, o símbolo de sua *persona*.

A mistura de meios não apenas permite a Taymor lidar com um conto de realismo fantástico, ao estilo da recente literatura latino americana, mas também a permite produzir efeitos teatrais eloquentes versando sobre a natureza da humanidade. Por meio do emprego de “alteração de escala” entre objetos de representação, atores e bonecos, ela permite que cada meio desafie e enriqueça os outros, e compele a plateia a confrontar ideias conflitantes sobre o que seria “objeto” e o que seria “vida”. Distinguir o boneco do objeto de representação e do ator a partir do suporte da visão-dupla provoca não apenas o isolamento do boneco em relação aos demais, mas, mais que isso, explica os relacionamentos entre os três meios, e esclarece os modos pelos quais podem interagir.

- II -

DESCREVENDO O BONECO

4

DESCRIÇÕES CONSAGRADAS

Quando as pessoas falam em bonecos, ainda que consigam ou não articular precisamente o que é um boneco, e ainda que estejam ou não interessadas em explicar a natureza do encanto do boneco, elas empregam certas palavras para descrever como um boneco ou espetáculo com bonecos é similar ou diferente de outros; afinal, cada obra de arte existe dentro do contexto geral de sua arte, e uma apreciação significativa de uma obra requer algum entendimento de sua relação com tal contexto. Mas quais são os termos usados para criar distinções entre trabalhos em teatro de bonecos, e como tais distinções modelam as discussões acerca do teatro de bonecos? A base descritiva é um vocabulário que pode ser usado para comparação e contraste. Infelizmente, o vocabulário descritivo para o boneco é limitado e confuso.

O método mais simples de descrição envolve pouco mais que um afluxamento de adjetivos aplicado para bonecos ou espetáculos específicos: este boneco é pequeno, aquele é grande; esta peça é colorida, aquela é teatralmente complexa. Exemplos dessa metodologia são uma legião. Eis uma da artista russa Nina Efimova, oferecida com a advertência de que suas contribuições não são, essencialmente, acadêmicas: “A menina cigana move-se majestosamente. Sua face radiante é branca, absolutamente descolorada. Os cabelos são feitos de cordas desfiadas, imersas em tinta preta e enrolado em forma de anéis. O vestido suave é de uma tintura resplandecente amarelo canário e de musselina lilás” (1935: 149).

A descrição contém informações detalhadas e úteis para a re-criação do leitor de um boneco em particular; é, entretanto, limitado para comparação e contraste desse boneco com outros, a menos, é claro, se o efeito da corda desfiada, em oposição a uma corda que não tenha sido desfiada, esteja em questão. Tal método de descrição é limitado, ainda que forneça bastante informação, pelo fato de que seu vocabulário não é adequado para comparação e contraste. Não diz respeito àquilo que é considerado sistema descritivo; ou seja, com descrições taxonômicas que permitam comparações e contrastes entre bonecos. Uma vez que

tais sistemas, tais taxonomias, pareçam oferecer as melhores chances de desenvolvimento de tal vocabulário.

Taxonomia é uma ciência mal compreendida. Segundo Stephen Jay Gould, professor de biologia e geologia da Universidade de Harvard, explica no livro *Wonderful Life* (Vida Maravilhosa):

Taxonomia (a ciência da classificação) é constantemente subvalorizada como uma forma gloriosa de arquivamento – com cada espécie em sua pasta, como um selo em seu espaço determinado no álbum; mas a taxonomia é uma ciência fundamental e dinâmica, dedicada a explorar as causas dos relacionamentos e similaridades entre os organismos. Classificações são teorias sobre as bases da ordem natural, e não categorias arbitrárias dispostas apenas para evitar o caos. (1989: 98)

É claro que o nosso estudo não diz respeito à ordem natural dos organismos, como o de Gould, quando discute a taxonomia da fauna pré cambriana. Não obstante, os princípios da “ciência da classificação” são significantes para o estudo do teatro de bonecos, assim como para o estudo de todas as artes, uma vez que o problema de descrever “relações e similaridades” solicitam à teoria taxonômica. E, assim como Gould sugere em seu livro, taxonomias, e as teorias nelas embutidas, delineiam poderosamente a maneira como as pessoas compreendem e discutem seus temas.

O simples método de descrição retirado de Efimova parece basear-se na teoria de que cada boneco é único. Isto é certamente verdadeiro, mas apenas num sentido literal. Apesar de tal exclusividade, cada boneco é, de determinadas maneiras, parecido e diferente de outros bonecos, e compreenderemos melhor acerca do valor único de cada boneco se pudermos entender seu lugar no mundo dos bonecos em geral.

O teatro de bonecos, como pudemos perceber anteriormente, e cada autor dedicado ao teatro de bonecos é forçado a notar, possui raízes tradicionais em muitas culturas. Talvez isto seja o porquê de um dentre os dois métodos de taxonomias predominantes fazer uso da variedade de tradições de bonecos como seu princípio de organização. Este método é diacrônico em abordagem, e pode ser chamado de método histórico-geográfico.

O livro bastante difundido de Bill Baird *The Art of the Puppet* (A arte do boneco) emprega esse método. Este não é apenas um dos livros mais vendidos sobre teatro de bonecos jamais publicado, mas é também um apanhado perpicaz e delicioso acerca do fenômeno do boneco. Um exame do sumário do livro deixa claro os princípios básicos do método histórico-geográfico: O capítulo 3, “Herança oriental,” lida com as tradições de bonecos da Índia e da Indonésia; o capítulo 4, “Anjos, demônios & Todomundo,” trata das do norte e do leste da Europa; o capítulo 5, “Karaghioz: um deleite turco,” com as do sudoeste europeu. Os três

capítulos seguintes tratam das tradições de, respectivamente, Inglaterra, Itália, e “O Oriente,” sendo a China e o Japão; os três capítulos finais relata a história do teatro de bonecos ocidental em, respectivamente, o fim do século XVIII e início do século XIX, o final do século XIX, e os idos do século XX (1965: 5).

The Art of the Puppet demonstra o valor organizacional do método histórico-geográfico, especialmente para o trabalho popular. Tal valor, entretanto, não se encontra na taxonomia apresentada, uma vez que o método possui dois problemas significantes, um prático, outro teórico.

O problema prático é que o método histórico-geográfico se parte sobre um exame detido sobre a história e a geografia envolvidas. Os períodos históricos que Baird apresenta são pouco mais que construções artificiais. De fato, ele apenas demonstra interesse nas alterações históricas quando discute a Europa Ocidental; encontra-se geralmente em silêncio acerca das mudanças verificadas com o tempo para as culturas orientais, provavelmente sob a suposição de que leitores ocidentais não estariam interessados em tais questões, ou provavelmente sob a suposição de que o oriente é atemporal. Mas mesmo em suas discussões sobre as tradições ocidentais, seu senso histórico parece um tanto arbitrário.

Para usar um exemplo: o capítulo de Baird sobre o século XVIII e início do XIX se intitula “O impacto do Gênio”, e discute o papel sobre o teatro de bonecos desempenhado por luminares tais como Gluck, Gozzi, Seraphin, Sand e Bizet. Mas a proximidade temporal entre essas pessoas não sugerem de modo algum qualquer unidade de pensamento em direção ao boneco existente entre eles ou durante esse período, enquanto que movimentos culturais mais amplos poderiam estar em curso. Baird se envolve em nada além de uma forma glorificada de arremessar nomes para levar adiante o argumento de que finalmente o teatro de bonecos estava sendo levado a sério. Mas, como Baird bem sabe, essas pessoas não formaram qualquer escola específica de pensamento acerca do boneco, e tiveram pouco impacto sobre o curso do teatro de bonecos europeu. De fato, mesmo individualmente, o envolvimento dessas figuras com o teatro de bonecos tendeu a ser incidental e superficial. O verdadeiro envolvimento de George Sand com o teatro de bonecos era limitado a costurar as roupas dos bonecos de seus filhos, e compor algumas descrições de suas tentativas teatrais. Sobre Sand, Edward Gordon Craig escreve que “a dignidade ou a profundidade dos bonecos estão perdidos nela” (citado em McPharlin 1938: 14). McPharlin Comenta, na mesma linha, que faltava a Sand qualquer “percepção para a estética do boneco” (1938: 14). E dentre todos os famosos personagens citados por Baird, Sand era talvez a mais relacionada com o teatro de bonecos.

As áreas geográficas que Baird apresenta são ainda mais problemáticas, tanto pelo que incluem, pelo que excluem. Novamente, um exemplo: a junção que Baird faz das muitas tradições dos teatros de bonecos indianos é, para se dizer o mínimo, ousada; quando ele amontoa junto a essas tradições as diversas tradições de bonecos da Indonésia, ele se torna temerário. A sua discussão dessas tradições em conjunto é feita devido ao fato de estarem, num sentido amplo, geograficamente próximas, e porque muitas delas foram influenciadas pela literatura hindu; mas como o próprio Baird sugere, as relações entre as diversas tradições indianas são um tanto nebulosas (1965: 46-60). Além disso, as relações entre qualquer das tradições indianas com as inúmeras tradições da Indonésia é um assunto de substancial controvérsia. Como nos diz Brandon, “a teoria acerca da origem indiana do Wayang [ou seja, de bonecos javaneses] tem sido amplamente debatida, com resultados inconclusivos” (1970: 3).

E então há a questão do que deve ser excluído. Novamente, um singelo exemplo: entre os limites geográficos do capítulo de Baird sobre “Herança Oriental” (Índia e Indonésia) e “Tradição Oriental” (China e Japão), estão localizadas tradições fascinantes de teatros de bonecos que não podem ser incorporadas a nenhum dos capítulos, pelo fato de serem simplesmente muito diferentes. A tradição thai do *Nang yai* usa sombras de mais de dois metros de altura por um de largura, geralmente manipuladas em frente à tela; a tradição birmanesa do *Yoke thay* emprega marionetes controladas por até sessenta fios, contando histórias baseadas na sabedoria budista e história da Birmânia (NT. O país é hoje conhecido como Mianmar); a tradição vietnamita dos bonecos aquáticos emprega figuras operadas por longas varas de bambu e mecanismos extravagantes de fios, que se apresentam num palco elevado, em meio a fogos de artifício espoucantes, no meio de um lago (Malkin 1977: 120-33).

As áreas geográficas às quais Baird se refere como Leste ou Oriente exemplificam os problemas práticos do método histórico-geográfico: a separação de cada uma inclui tradições que são relativamente independentes, enquanto que postas juntas excluem tradições que são significativas às suas maneiras.

Não parece haver nenhuma solução imediata para esse problema prático de história e geografia. Enquanto que as supersimplificações de Baird são mal sucedidas, uma classificação completa para os bonecos com base na história e na geografia não parece ser algo ainda possível, devido em parte a uma certa carência de textos que relatem em detalhes certa quantidade de tradições de bonecos. A bibliografia de Baird contém pouco mais que um punhado de trabalhos dedicados a bonecos não ocidentais (1965: 249); o informativo de

Malkin *Traditional and Folk Puppets of the World* (Bonecos tradicionais e populares do mundo) oferece apenas uma dúzia, pouco mais, de fontes não ocidentais adicionais (1977: 187-91). O problema não se deve tanto às pesquisas de Baird e de Malkin, que compilaram tanta informação quanto puderam das fontes publicadas acessíveis; e mais exatamente à pobreza de tais fontes. Até que estudos adicionais sejam conduzidos, o método histórico-geográfico é forçado, por necessidade, a recorrer a limites históricos e geográficos artificiais.

O problema teórico com o método histórico-geográfico é que se toda manifestação de teatro de bonecos deve ser visto primordialmente dentro do contexto de suas tradições históricas e geográficas, então os próprios bonecos não poderão ser facilmente considerados à parte desses contextos tradicionais. Ou, para dizer de outra maneira, o método histórico-geográfico concede pouca permissão para comparações entre bonecos de tradições diferentes. Mais uma vez, usando um exemplo: a tradição do Karaghioz, fundada na Grécia e derivada de uma apresentação turca, faz uso do que é geralmente conhecido como teatro de sombras; assim como uma tradição particular na China; e também há teatros de sombra contemporâneos na Europa e na América. De que maneiras esses diversos teatros de sombras se parecem, e em que maneiras diferem? O método histórico-geográfico obscurece as similaridades óbvias, trazendo a atenção para as diferenças óbvias de história e geografia. Mas uma análise de tais similaridades não poderia levar luz, não apenas para o estudo do teatro de sombras em geral, mas para as escolhas ocultas, e para as implicações dessas tradições mesmas?

De fato, Baird oferece uma breve comparação de algumas dessas tradições de teatro de sombras, notando que a forma como o bastão de controle se conecta ao objeto que produz a sombra difere entre tradições, permitindo dessa forma diferentes movimentos para os bonecos (1965: 79). Essa é, entretanto, uma das raras ilustrações de tais comparações presentes no livro. É revelador que essa mesma comparação apóie-se sobre o método taxonômico que discutiremos em breve, uma vez que ao método histórico-geográfico falte o vocabulário para comparar e contrastar.

Deve parecer injusto o uso de tal criticidade sobre uma obra popular como a de Baird. Deve ser dito, no entanto, que trabalhos populares são praticamente os únicos trabalhos sobre teatro de bonecos disponíveis em língua inglesa, e que tais trabalhos representam a discussão que os precederam, e moldam as discussões que os seguem. Por tais razões, tal criticismo parece ser não apenas justo, como necessário. Os dois problemas básicos identificados no livro de Baird podem ser percebidos em qualquer estudo geral que empregou o método histórico-geográfico.

Deve ser reiterado, no entanto, que o método histórico-geográfico tem amplo valor sempre que os autores mantêm seu foco numa determinada área histórico-geográfica. Trabalhos como *On Thrones of Gold: Three Javanese Shadow Plays* (Em tronos de ouro: três peças javanesas de sombras), *Speaight's History of the English Puppet Theatre* (A história de [George] Speaight do teatro de bonecos inglês), de Brandon; *Backstage at Bunraku* (Os bastidores do Bunraku), de Adachi; *China's Puppets* (Bonecos da China), de Stalberg; e *The Karagiozis Heroic Performance in Greek Shadow Theatre* (A apresentação heróica dos Karagiozis no teatro de sombras grego), de Linda Myrsiade são guias valiosos para as tradições que examinam. Quando uma lista de obras além dessas, tratando de outras tradições, puder ser citada, o método histórico-geográfico poderá finalmente fornecer bases, de acordo com um vocabulário adequado, para uma estética do boneco completa e diacrônica.

Este estudo tem usado com regularidade termos descritivos que têm as suas bases em outro método taxonômico, um que atualmente domina as discussões em língua inglesa a respeito do teatro de bonecos; de fato, os termos são empregados regularmente mesmo em textos histórico-geográficos, tal como o trabalho de Baird. O método do qual esses termos derivam tem moldado as discussões acerca do boneco tão profundamente, que tratá-lo como um método entre outros pode parecer surpreendente. Esse método, que geralmente, mas não exclusivamente, perfaz uma aproximação sincrônica, parte da observação de que o boneco é uma construção física que deve ser manipulada e deve ser chamado de método objeto-controle.

Esse método de classificação taxonômica inicia com uma divisão fundamental. Como apresenta a questão Cyril Beaumont, um marionetista inglês de meados do século XX: “Todos os bonecos podem ser compreendidos em dois grupos: arredondados ou tridimensionais; e planos ou bidimensionais” (1958: 17). Essa divisão se baseia naquilo que parece ser o critério mais óbvio para classificação de boneco como objetos, e é observado, tanto explicitamente quanto implicitamente, pela maior parte dos autores que discutem a questão a partir de uma abordagem formal, de alguma maneira (ver Blackham 1948: 1-5; Veltruský 1983: 69; McPharlin 1938: 85-92; Arnott 1964: 58-65).

Para além dessa divisão fundamental, o método objeto-controle organiza os bonecos de acordo com certos tipos, baseados na forma como são controlados. O que segue é a versão de Beaumont de sua taxonomia (1958: 17):

Planos (bidimensional)	Arredondados (tridimensionais)
1. bonecos de papel ou cartão 2. sombras	1. bonecos de fio, ou marionetes 2. bonecos de vara 3. bonecos de jiga (jigging puppets) 4. bonecos de luva ou bonecos de mão 5. bonecos controlados magneticamente 6. bonecos japoneses de três manipuladores

A maior parte desses termos será familiar; alguns podem soar idiossincráticos. As familiaridades e idiossincrasias serão mostradas por meio de uma observação de outras taxonomias do tipo objeto-controle.

Olive Blackham, um autor e artista da marionete inglês da metade do século XX, oferece a seguinte classificação de bonecos, aqui apresentada de forma resumida (1948: 1-5):

Planos (bidimensionais)

1. Bonecos que dão a ver suas substâncias (ex.: “teatro de brinquedo”)
2. Bonecos que dão a ver as suas sombras
 - a. Figuras “opacas” que projetam “silhuetas” (ou “sombras negras”)
 - b. Figuras “coloridas e translúcidas” que projetam “sombras coloridas”

Arredondados (tridimensionais)

1. Bonecos manipulados por cima por meio de fios (ex.: marionetes convencionais)
2. Bonecos manipulados por cima por meio de varas (ex.: os “bonecos de Liège”, ou os “da Sicília”)
3. Bonecos manipulados por baixo por meio de varas (ex.: bonecos de vara convencionais)
4. Bonecos manipulados por baixo por meio de cabos, polias ou outros dispositivos (ex.: “os grandes bonecos japoneses”; presumivelmente, bonecos de bunraku)
5. Bonecos manipulados pelas mãos, por baixo (ex.: bonecos de luva ou bonecos de mão)

A terminologia de Blackham é um tanto desajeitada, mas tal falta de jeito emerge em parte do desejo de apresentar certa lógica sistemática. Certas distinções são feitas entre as possíveis disposições do operador do boneco (abaixo ou acima do boneco), e entre verdadeiros modos de controle do boneco (fios, varas, etc.). O esforço é bem intencionado, mas por razões que ainda serão esclarecidas, permanece insuficiente.

Em sua tese, “Aesthetic of the Puppet Revival” [Estética do renascimento do boneco], McPharlin não traça uma taxonomia formal; ainda assim, há uma taxonomia implícita em seu

trabalho, e ele faz referências a marionetes, bonecos de mão, e “os cinco outros principais tipos de bonecos” (1938: 33). Quando analisa, entretanto, ele discute um total de apenas seis tipos. São, em sua ordem de análise:

1. Bonecos de fio
2. Bonecos de vara ou bastão
3. Bonecos de jiga (jigging-puppets)
4. Bonecos de mão
5. Bonecos de papel ou cartão
6. Sombras

Noutro momento de sua tese, McPharlin faz uma breve menção aos bonecos do bunraku, “bonecos de quatro pés de altura feitos com tal elaboração mecânica que podem erguer suas sobrancelhas e fechar seus punhos” (1938: 56); como não faz qualquer menção aos bonecos/marionetes de bastão de Liège e da Sicília, pode-se considerar o boneco do bunraku como sendo seu sétimo tipo.

Arnott se satisfaz em enumerar “quatro tipos principais de bonecos” (1964: 58). São, em ordem de discussão:

1. Bonecos de luva
2. Sombras
3. Bonecos de vara
4. Marionetes

Não restam dúvidas de que esses são os termos mais familiares ao longo dessa análise das taxonomias objeto-controle. Ainda assim todos os termos usados por esses autores sejam dignos de consideração, pois os mais idiossincráticos relacionam-se com esse método tanto quanto os mais familiares.

De acordo com a taxonomia de Beaumont, o primeiro tipo é o de “bonecos de papel ou cartão” planos, também mencionado por Blackham e McPharlin. Ainda segundo Beaumont, os mais famosos desses bonecos são “associados ao drama juvenil, o teatro de brinquedo fortemente ativo da segunda metade do século XIX, quando jovens produtores adquiriam seus atores das folhas ‘lisas de um *penny*, e coloridas de dois” (1958: 19). Blackham sugere que esse tipo era “originalmente um brinquedo para crianças” (1948: 1). McPharlin desfaz desse tipo rapidamente, declarando que “é restrito demais em movimentos para dar alternativas ao

artista; e quando este brinca com esses bonecos se encontra mais apto a gastar mais energia com a panóplia cênica do que com as próprias figuras” (1938: 91).

Gunther Böhmer, um estudioso alemão contemporâneo, aponta:

[Esse] teatro imbuía a filigranada magnificência do [diorama] com uma ilusão de vida. Como possui figuras móveis, que podem ser deslizadas de um lado a outro por meio de fios, varas, ou mesmo magnetos, o teatro de papel é contado em meio às muitas formas de teatro de bonecos. Fundamentalmente é associado de perto ao teatro “vivo”, o qual, em completo contraste às intenções do teatro de boneco, busca imitar o mais próximo, e com mais autenticidade possível. (1971 [1969]: 53)

Seguindo Böhmer, e de acordo com todas as definições discutidas anteriormente, o teatro de brinquedo não é, estritamente falando, teatro de bonecos: sua imitação não se relaciona tanto com a ação dramática quanto o glamour e a grandiosidade do teatro de atores. Isto não pretende sugerir que o teatro de brinquedo não possa ser usado como teatro de bonecos, mas apenas para reconhecer que geralmente não é muito usado como tal. Embora seja um fenômeno fascinante, à sua própria maneira, parece ser mais apropriadamente estudado a partir de perspectivas outras que a da estética do boneco.

Perdido em meio às muitas referências ao teatro de brinquedo há dois tipos de bonecos similares, que poderiam muito bem serem caracterizados, usando os termos de Blackham, como bonecos “planos”, “que dão a ver as suas substâncias”. Embora não possuam nomes genericamente aceitos, podem ser chamados de bonecos de recortes e bonecos de painel.

O boneco de recortes não é nada além do que seu nome sugere: o contorno de uma figura cortado em algum material como papel cartão ou madeira com uma cobertura de pintura ou figurino. A produção de Bob Brown para *The Enchanted Child* (A criança encantada), o exemplo americano de nossa introdução, faz uso efetivo de tais bonecos recortados para os personagens menores, que são entendidos pela personagem principal como elementos rígidos e artificiais; são movimentados como um todo, ou possuem uma ou duas articulações para permiti-los possuir braços móveis. Todos os movimentos são dados por meio de varas, pelo operados encarregados dos bonecos de recortes. Embora suas possibilidades de movimentação sejam algo limitadas, suas formas e fala, combinadas com os movimentos que lhes são dados, permitem à platéia imaginá-los como tendo vida.

O boneco de painel é um pouco mais complexo. Na produção do Teatro de Bonecos Estatal de Budapeste de *Háry János*, de Kodály, muitas das figuras são, nas palavras de György Kroó, um membro da companhia, “figuras unidimensionais ... [que são] móveis e que podem em algumas ocasiões usadas como telas” (1978: 54). Por unidimensional, Kroó queria

dizer que o boneco apresentava apenas um aspecto para a audiência. Enquanto que o boneco de recorte separa a figura da personagem de seu painel original de cartão ou madeira, o boneco de painel permanece essencialmente uma unidade autônoma de trainel. Seu movimento deve ser dado de duas maneiras: a unidade com a figura deve possuir um ou dois aspectos móveis, tais como uma manga de tecido, dentro da qual o manipulador pode por e mover seu braço, ou um dispositivo mecânico que permite partes do boneco, como olhos e boca, abrirem-se e fecharem-se. A unidade como um todo pode ser movida com rodas para diversos locais no palco. É esse segundo tipo de movimento que permite aos bonecos serem usados como telas, assim como qualquer trainel pode ser usado.

Bonecos de recortes e bonecos de painel, excetuando-se o seu uso para a criação de sombras, parecem não ser regularmente empregados em nenhuma das grandes tradições. Ainda assim, por todas as definições discutidas anteriormente, estes são bonecos, ainda que não tenham sido percebidos por taxônomos adeptos do tipo objeto-controle.

Seguintes na lista de tipos de bonecos de Beaumont vêm os bonecos de sombras, que possuem um lugar em todas as nossas listas. Sombras são, essencialmente, nada mais que bonecos de recorte, usualmente controlados por varas. Os autores das listas notam, juntamente com Blackham, que suas sombras projetadas podem ser tanto negras quanto coloridas, dependendo da transparência de seus materiais. McPharlin comenta que essas formas, tais como as de teatro de brinquedo, “devem ser consideradas restritas em movimento, mas não em fascinação...: uma luz brilha através da tela, e a tela está sempre em uma sala escura. Voltamo-nos em direção à luz tal como girassóis... [Boneco de sombras] nunca transmitem ilusão de vida verdadeira. Eles criam um reino de fantasia com o qual nós, da realidade, podemos nos fundir” (1938: 91-2). Não passa de um detalhe terminológico apontar que espetáculos de sombras como o nosso exemplo javanês não acontecem numa sala escura, mas ao ar livre com o escuro da noite. A questão de McPharlin é que o teatro de sombras fascina porque a sombra é uma presença fantástica sobre uma tela banhada de luz; a sombra é particularmente livre da imitação verossímil, pois possui apenas duas dimensões.

Não é um jogo de palavras, entretanto, indicar que nem McPharlin nem qualquer outros dos nossos autores de listas perceberam que em diversas tradições de teatros de sombras, parte da platéia, quando não toda ela, freqüentemente, quando não sempre, avistam o próprio boneco, e não apenas a sua sombra. A tradição *Nang yai* da Tailândia, na qual muitas das apresentações ocorrem na frente da tela de projeção já foi mencionada; será também lembrado que, em nosso exemplo javanês, o público regularmente senta-se em ambos os lados da tela.

Jiří Veltruský, um estudioso associado ao Círculo Linguístico de Praga, reconhece que algumas vezes o próprio boneco de sombra é dado a ver; mas apesar desse reconhecimento, ele preferiria banir a sombra do reino do teatro de bonecos. Como ele escreve em seu ensaio “Manipulação e atuação”¹⁰⁸:

Este artigo lida apenas com bonecos em sentido estrito, ou seja, bonecos tridimensionais. (...) O teatro de sombras foi deixado de lado (...) [Ainda que em Java as pessoas às vezes vejam o boneco], não há dúvida de que no teatro de sombras em geral, é a sombra projetada sobre a tela, não o próprio objeto como no teatro de bonecos, o que atrai a atenção. Na formulação oportuna de [Charles] Magnin [1862: 181], o teatro de sombras não faz parte da natureza da escultura móvel, como é o teatro de bonecos, mas da pintura móvel. (1983: 69)

As verdadeiras qualidades que, nas estimativas de McPharlin, fazem o boneco de sombras único, o torna, de acordo com Veltruský e Magnin, sequer um boneco. Como será possível decidir se a sombra é ou não um boneco?

Podemos iniciar percebendo um erro de percepção fundamental cometido tanto por McPharlin como Veltruský: apesar de a projeção da sombra sobre a tela seja de fato, bidimensional, o boneco que projeta essa sombra, não. Apesar da convenção de classificar bonecos como sendo bi ou tridimensionais, é óbvio que não há objetos capazes de possuir apenas duas dimensões. Embora a terceira dimensão do boneco de sombras, a profundidade, seja um tanto insubstancial, ela ainda assim existe. De fato, o mesmo permanece válido para bonecos de recorte e de painel: todos são objetos físicos, e todos possuem alguma profundidade. Contrário à divisão fundamental da taxonomia objeto-controle não há algo como um boneco bidimensional, e o boneco de sombra é um “objeto”, como é qualquer outro boneco.

Pode-se prosseguir apontando que, ainda que a platéia jamais veja o boneco diretamente, a sombra que se vê é a criação do boneco interposto entre a tela de projeção e a fonte de luz. No teatro de sombras javanês, o boneco, geralmente movido paralelamente à tela, pode também ser movimentado entre a tela e a fonte de luz fazendo com que a sombra fique maior e mais difusa, ou menor e mais bem definida. Ele pode também ser girado contra a tela para virar-se na direção oposta, fazendo com que a sombra se reduza numa linha fina, antes de completar-se novamente. Mais raramente, pode ser dado algum movimento à fonte de luz, com o boneco permanecendo imóvel, fazendo com que a sombra tanto mude de formato quanto se mova pela tela (Brandon 1970: 35). Seja qual for o modo do movimento, a sombra na tela é meramente o efeito; a causa implica no boneco. O teatro de sombras não é

¹⁰⁸ No texto em inglês o artigo tem o título “Puppetry and acting”.

“pintura móvel”, como consideram Magnin e Veltruský, mas é tanto “escultura móvel” quanto qualquer outra forma de teatro de bonecos; sua mobilidade, única entre os bonecos, é geralmente empregada para a criação de sombras.

Pode-se concluir, seguindo esta análise, apontando que McPharlin e Veltruský cometem um erro de análise mirando apenas na sombra do boneco de sombras. Como o próprio Veltruský admite, em algumas tradições o próprio boneco é assistido. Mas mesmo quando não é, o objeto físico do boneco por trás da tela é a origem da sombra e de seu movimento, e a platéia está sempre informada acerca desse fato. O boneco de sombras é de todas as maneiras um “objeto” ao qual se dá uma vida imaginária mesmo se é a sombra o que angaria a maior atenção.

Deve ser mencionado, entretanto, que esta conclusão, ainda que válida em um sentido teórico, vai no sentido contrário das tradições lingüísticas de uma série de culturas; a divisão dos bonecos em classes bi e tridimensionais não é apenas um preconceito ocidental. Como nos informa Roberta Stalberg, uma estudiosa americana contemporânea da cultura chinesa:

O termo genérico para o teatro de sombras na China hoje em dia é *pi-ying xi*, ou “teatro de sombras de couro” porque as figuras são feitas em couro, mas anteriormente, o termo mais difundido para essa forma era *deng-ying xi*, ou “teatro de sombras de lanterna”. Figuras de sombra nunca foram chamados de *mu-ou*, ou boneco, uma vez que os chineses sempre consideraram haver uma distinção entre essas figuras bidimensionais e os bonecos tridimensionais. (1984: 86)

Não pode haver dúvidas de que o teatro de sombras possui a sua própria história, tanto na China como em outros lugares. Ainda assim, é justo marcar que Stalberg não hesita em discutir essas figuras bidimensionais num livro dedicado ao estudo geral dos teatros de bonecos chineses, e que tradições lingüísticas como a da China poderiam ser baseadas melhor em circunstâncias históricas e sociológicas, relacionadas ao desenvolvimento do teatro de sombras em qualquer cultura. Apesar das tradições lingüísticas, o teatro de sombras faz uso de “objetos” que, necessariamente, existem em três dimensões e são empregadas, como qualquer boneco, para guardar a idéia de “vida”.

Beaumont então segue para bonecos “arredondados ou tridimensionais”, começando por “bonecos de fio, ou marionetes”. Estes, ele diz, “buscam imitar todos os movimentos de um ser humano, dos quais, em geral, são representações em miniatura” (1958: 17). A primeira afirmação é, assim se espera, um exagero: porque usar um boneco, afinal, se humanos podem imitar ações humanas muito melhor? No exemplo indiano citado na introdução, marionetes de uma forma muito simples são usadas. Cada uma possuindo não mais que dois fios: uma

ligando a cabeça do boneco à mão do operador, e dando um volta até a cintura do boneco, outra ligada a uma das mão do boneco até a mão do operador e descendo até a outra mão do boneco. Um boneco assim, embora seja capaz de executar movimentos mais sutis do que se poderia esperar, não pode ser indicado como podendo imitar nada que se aproxime de “todos os movimentos do ser humano”. A questão de Beaumont, provavelmente, é a de que marionetes geralmente possuem corpos com movimentos nos quatro membros, quando a maioria dos outros tipos de bonecos não têm. Arnott sugere, por esse motivo, que elas são os “mais satisfatórios” dos bonecos (1964:60); e a marionete tem seu lugar assegurado em todas as listas de tipos de bonecos que empregam o método objeto-controle.

Mas qual seria o traço distintivo da marionete? Anott, ao definí-las descreve-as como sendo “figuras articuladas controladas de cima por meio de cordas ou fios” (1964: 60). Seria o traço distintivo o controle por cima, ou o emprego de cordas ou fios? Devemos nos recordar que a listagem de Blackham distingue entre “bonecos trabalhados de cima por meio de fios” e aqueles “trabalhados de cima por meio de varas”. Tal distinção é importante, porque as possibilidades de movimento criadas pelos diferentes meios de controle não são todos os mesmos.

McPharlin escreve que o “boneco de fio é bem capaz de imitar de uma forma ampla quase todos os tipos de movimentos realísticos. Críticos que reclamam do seu caminhar saltitante foram agraciados pelo azar com demonstrações ruins” (1938: 85). Ele também aponta que “no campo do não-realismo... o boneco de fio se sobressai. ... Ele é, graças aos seus fios, independente da gravidade” (1938: 86). Harro Siegel, um artista de teatro de bonecos alemão contemporâneo, ressalta “a qualidade onírica, flutuante, submissa da marionete” (1967 [1965]: 21). Note-se, entretanto, que McPharlin é cuidadoso ao empregar o termo bonecos de fios; uma vez que essa qualidade onírica, assim como seus “movimentos realísticos”, estão além da capacidade da marionete controlada por cima por varas.

Jean Gross conta que na tradição de Liège de marionetes, “o único instrumento de controle direto é uma única vara de metal ligado a um anel no topo da cabeça. Isso quer dizer que o boneco se move de uma maneira muito rígida, de uma maneira distante da humana” (1987: 107). E, como diz Baird sobre as marionete sicilianas:

Seu movimento é ereto e controlado apenas pelo ímpeto da vara de ferro, que ergue ou gira o corpo a partir do pescoço. O movimento de balanço do corpo também governam os passos de pernas duras. ... O [boneco] balança uma perna para trás para ganhar impulso e então, com um giro do corpo, marcha adiante com uma pancada. (1965: 120)

Se o traço distintivo da marionete for o controle por cima, então as possibilidades de movimento desse tipo não podem ser generalizadas, e para classificar um boneco como sendo uma marionete é dizer menos o que seria de se esperar. Se o traço distintivo for o uso de fios, então um tipo separado deve ser arrolado, como é por Blackham, para definir as marionetes de Liège e da Sicília, juntamente com muitas outras operadas por meio de hastes.

A questão aqui é que nem mesmo o tipo de boneco apontado como estando no pináculo do teatro de bonecos por muitos taxonomistas do tipo objeto-controle não é, de fato, um único e discreto tipo de boneco; a confusão a ser percebida entre as classificações de “marionete” é indicativa do que se pode encontrar na maioria das classificações do tipo objeto-controle.

Os próximos na listagem de Beaumont são os bonecos de vara, sendo seu traço distintivo, como nos explica Blackham, sua operação, por trás, por meio de varas; esses bonecos também estão presentes em todas as nossas listas objeto-controle. A nossa performance nigeriana fornece um bom exemplo: esses bonecos possuem duas hastes internas, uma fornecendo suporte em geral, outra operando o movimento da boca; podem possuir hastes e bastões adicionais para o movimento das mãos ou pernas (Böhmer 1971 [1969]: 108). A quantidade e funções das hastes varia consideravelmente em diferentes tradições, e geralmente permitem nuances de movimentos notáveis.

Batchelder, em seu estudo sólido *Bonecos de vara e o Teatro Humano*, escreve que “o boneco de vara [é] uma figura manipulada por baixo do chão do palco por meio de (1) varas, (2) varas e fios, ou (3) mãos e varas, de tal maneira que se pode obter um movimento cuidadosamente controlado” (1947: xix). O “movimento cuidadosamente controlado” possível ao boneco de vara é percebido por todos os nossos autores. Arnott sugere que “absoluta precisão de controle é possível,” e que “essas figuras possuem grande dignidade e beleza” (1964: 59). Muitos estudiosos e praticantes concordam com Böhmer, que “o boneco de vara ocupa um lugar entre a luva e a marionete. Enquanto que apresenta muito da destreza e vitalidade da primeira, também apresenta o charme complicado e a sutil individualidade da outra” (1971 [1969]: 37).

O aspecto mais interessante da definição de Batchelder é o quanto esta é inclusiva. Tal inclusão expõe, mais uma vez, os problemas do método objeto-controle: quão ampla uma área classificativa de bonecos pode ser para ser incluído em determinado tipo, e qual a relação entre os bonecos pertencentes a essa área de alcance?

Batchelder escreve que bonecos controlados “por mãos e por bastões” devem ser considerados bonecos de vara. A característica específica dos Muppets de Jim Henson é a

boca articulada de cada figura. O sapo Kermit¹⁰⁹ é um bom exemplo: a mão do operador sobe pelo interior de um corpo de tecido e espuma até uma cabeça de tecido com uma boca articulada. Ao abrir e fechar a sua mão e ao movê-la de diversas maneiras, o(a) operador(a) abre e fecha a boca e confere à cabeça movimentações expressivas. A outra mão do operador controla duas varas, cada qual ligada a uma das mãos do boneco, dando movimento aos seus braços, por sua vez ligados aos ombros (Henson Associates 1980: 16). De acordo com a definição de Batchelder, Kermit deveria ser considerado um boneco de vara. De fato seus braços são movimentados com varas de uma maneira consistente com esse tipo; mas, de fato, parece ser a sua boca articulada, intimamente controlada pela mão de seu operador seu traço mais característico.

Em que lugar dessa taxonomia deveríamos situar um boneco como Kermit? E como poderíamos classificar também um boneco com boca articulada, mas com braços que são mangas e luvas dentro das quais o operador, e algumas vezes um assistente, põe seus braços e mãos, tal como ocorre em muitos outros Muppets? Ou ainda, com uma boca articulada, mas sem quaisquer braços, tal como Ollie, o personagem do programa “Kukla, Fran and Ollie”, do marionetista Burr Tillstrom? Ou ainda, como classificar um boneco com uma boca articulada e olhos e sobrancelhas também articuladas, mas sem qualquer outro movimento, tal como a maioria dos bonecos de ventríloquos? Por incrível que pareça, tais bonecos são muito raramente mencionados na literatura sobre teatro de bonecos, embora sejam uma das mais populares manifestações da animação ocidental.

Parece absurdo chamar qualquer desses bonecos de bonecos de vara, uma vez que, com a exceção de Kermit, eles não possuem quaisquer varas de operação; apesar disso não se encaixam em nenhum outro lugar dentro da taxonomia objeto-controle. No mínimo uma nova classificação parece ser necessária: bonecos de boca articulada¹¹⁰. E dadas as qualidades particulares dos bonecos de ventríloquos, uma segunda nova classificação parece também ser necessária.

Beaumont em seguida lista os bonecos de jiga¹¹¹, e finalmente encontramos uma breve pausa da controvérsia. McPharlin também relaciona o tipo, mas este é ignorado por Blackhamm e Arnott, assim como por muitos outros. McPharlin escreve sobre os bonecos de jiga:

¹⁰⁹ NT: No Brasil o nome deste personagem é traduzido como Caco, o sapo.

¹¹⁰ NT: No Brasil pode-se encontrar o termo *marote* para classificar um tipo de boneco aproximado da categoria sugerida por Tillis.

¹¹¹ No nordeste do Brasil um boneco aparentado desse tipo é o conhecido como “Mané Gostoso”. Um boneco de madeira que faz giros acrobáticos quando se pressionam os bastões aos quais está preso por um sistema muito simples de cordas e elásticos.

São o tipo de bonecos que se vê como brinquedos nas esquinas das cidades às vésperas do natal, um par de ágeis dançarinos que saltitam com uma vida sobrenatural, no meio de um fio no qual uma extremidade está presa a um poste e a outra ao joelho do animador; ou os negrinhos [sic] de jiga, cujos pés são postos em vôo pelas vibrações de uma tábua, martelada em sua extremidade fixa pela mão do operador. A amplitude de movimento de tais bonecos é por demais restrito e pouco controlável para uso artístico. (1938: 88-89)

O último dos dois exemplos dados por McPharlin é também conhecido como marionete *à la planchette* (Beaumont 1958: 18)

O desdém de McPharlin ao valor artístico do boneco de jiga é duro porém apropriado. De fato esses bonecos podem fazer muito pouco além de saltitar. Pode-se imaginar se não seriam mais brinquedos do que bonecos teatrais. Sem dúvida são usados mais frequentemente como brinquedos; mas dentro do contexto da apresentação de esquina segundo descrito por McPharlin, eles devem ser, de acordo com todas as definições discutidas na Parte I deste livro, ser considerados bonecos teatrais.

Os bonecos de jiga exemplificam ainda outro problema com o método objeto-controle: a um tipo menor de boneco como esse parecerá difícil conseguir equiparação taxonômica juntamente com tipos altamente desenvolvidos e difundidos, tais como o boneco de sombra ou a marionete. Mas devido ao fato de ser único em seu modo de controle por meio de vibrações semialeatórias, e devido à sua longa, e por que não dizer ilustre, história no ocidente, o método objeto-controle lhe dedica uma menção desconexa.

Seguindo a lista de Beaumont encontramos os “bonecos de luva, ou bonecos de mão”, e com isto entramos novamente na briga. As qualidades características do boneco de luva são universalmente reconhecidas. Arnott explica que “a figura possui uma cabeça oca, braços e um corpo longo, no formato de uma manga de camisa; o operador insere sua mão no corpo e controla a cabeça e os braços com seus dedos” (1964: 58). “Punch and Judy” é o exemplo arquetípico da bonecaria de luva, e bonecos de luva aparecem em todas as listas.

Ainda assim, num ensaio acerca da história do teatro de bonecos, Jurkowski comenta que “o boneco de luva e o boneco de sombra... situam-se fora da arte dos bonecos” (1967 [1965]: 26). Ele não chega a articular a sua objeção ao boneco de sombra, mas em outra passagem parafraseia o estudioso alemão do princípio do século XX Fritz Eichler para o efeito de que “o boneco de luva não deve ser considerado ‘puramente’ boneco, pois é de fato a mão do marionetista que é a sua alma. O boneco de luva seria então um ‘prolongamento’ do ator... [e deveria ser considerado] um prolongamento do teatro de mímica” (1998 [1979]: 21-22).

O argumento de Eichler, como é apresentado por Jurkowski, se apóia na idéia de que a mão viva do operador no interior do boneco é o verdadeiro foco da atenção da platéia, e que o que se percebe como sendo o boneco de luva não passa de uma fantasia para essa mão; a figura não está “separada do corpo de seu manipulador”, e não obedece às “suas próprias leis mecânicas” (1998 [1979]: 22). Dessa forma, Punch de fato não é um boneco; nem mesmo nesse caso o seria Kermit, que também é pouco mais que a mão vestida de seu operador. Como seria possível resolver se bonecos de luva, e todos os outros bonecos apoiados na mão do operador, são ou não são bonecos de fato?

Deve-se começar admitindo que a mão do manipulador é, metaforicamente, a “alma” do boneco de luva, mas que o boneco de luva ainda assim é algo diferente da mão humana. Como já foi visto, Obrastzov sugere que essa alteridade emerge da percepção da platéia de que a mão está “separada” de seu operador, “com um ritmo e um caráter próprios” (1950: 155). Ou, como já argumentamos, a platéia percebe a figura apresentada pela mão como se esta fosse um objeto, da mesma forma como essa perceberia qualquer objeto. Em mímica, a platéia entende o mímico como uma figura humana inteira; com o boneco de luva a platéia entende a mão do operado como algo divorciado dele, e como um objeto à sua própria maneira. Tal percepção da mão, tanto vestida como nua, faz a distinção da mímica.

Pode-se prosseguir notando que o próprio Jurkowski comenta que, “para o público, [bonecos de luva] são bonecos porque são criaturas artificiais, comportam-se de à sua própria maneira, e podem apresentar um personagem diferente em cena” (1998 [1983]: 76-77). Esse comentário expõe um ponto importante: a desconsideração do boneco de luva se baseia numa consideração a priori de que o boneco precisa ser um objeto inteiramente inanimado operado por algum dispositivo mecânico; mas qual é a base para tal consideração? O entendimento popular se apóia unicamente na percepção da platéia de que o boneco é uma “criatura artificial”; o que interessa para esse critério, convenientemente, é que o boneco é percebido como se fosse um objeto.

Isto pode ser possível concluir com a observação de Jurkowski quando este fala do boneco de luva como sendo capaz de “apresentar um personagem diferente sobre a cena.” Essa capacidade do boneco, de apresentar um personagem que a platéia pode imaginar como tendo uma vida forjada toda sua, inescapavelmente o separa do teatro de mímica. O boneco pode dar a entender que possui uma vida própria devido ao uso dos signos da forma, movimento e fala, o que são toda a sua existência; o mímico, em contraste, possui uma vida de fato, e não importa quais signos performáticos ele ou ela apresentem, essa vida jamais será questionada. O método objeto-controle, uma vez que classifica bonecos de acordo com a

natureza de objetos e seus modos de controle, faz objeções à possibilidade do boneco de luva. Mas contrariamente ao método objeto-controle, nem a natureza do objeto, nem a maneira de controle buscam sustentar se uma determinada figura teatral é ou não um boneco.

Toda essa questão também reintroduz a questão da distinção entre o boneco e o ator vivente que usa uma máscara ou um figurino. Considerar o Muppet Big Bird¹¹², no qual o operador se encontra inteiramente dentro da figura teatral, conferindo-lhe inteiramente sua motivação (Henson Associates 1980: 9-16). De acordo com Eichler, e talvez Jurkowski, Big Bird deveria ser entendido como “uma extensão do teatro mímico”. Mas seguindo nossa análise anterior, este seria considerado um boneco, pois sua fisionomia é distinta da de seu operador, enquanto que o Mickey Mouse anteriormente discutido é bem mais claramente o figurino e a máscara do ator vivente. Então, como se classificaria o Big Bird? O método objeto-controle não nos fornece sequer uma dica.

Devemos também nos indagar, como fizemos em nossa discussão acerca dos bonecos de vara, da amplitude de tipos de bonecos que podem ser considerados bonecos de luva. Pudemos ver o quanto o boneco no estilo Muppet desafia a sua tipificação enquanto boneco de vara; e este não faz menos quanto à sua classificação como boneco de luva. Mesmo estando apoiado na mão do operador, este é um tanto distinto da luva tradicional, mais obviamente no que diz respeito à sua boca articulada. A taxonomia objeto-controle simplesmente não dá conta desse tipo de boneco.

E ainda há o boneco tradicional coreano. Numa pesquisa sobre a história do teatro coreano, Oh-Kon Cho escreve:

O boneco coreano ... não pertence a nenhuma das mais familiares categorias de boneco. ... Ao invés disso, combina aspectos de [diversos tipos]. O corpo do boneco coreano, a vara principal, é segura pela mão, o que é uma remanescência do boneco de luva; seus braços, um pouco parecido com a marionete, são manipulados por fios, por baixo; e a qualidade única dos movimentos de braços traz à lembrança de algumas platéias as movimentações rígidas dos bonecos de vara (1988: 309).

Tal boneco parece ter sido especialmente feito para atormentar os taxonomistas do tipo objeto-controle, e apresentar ainda outras dificuldades às objeções aos bonecos de luva. O boneco coreano é construído de uma maneira similar à dos bonecos de luva tradicionais, mas ao invés os dedos dos operadores possuem controle direto sobre a cabeça e os braços, a cabeça se controla por meio de uma vara central, enquanto que os braços são controlados por fios (Cho 1979: 27). Para uma platéia que não seja acostumada com a sua construção e

¹¹² NT: No Brasil esse personagem ganhou o nome Garibaldo.

operação, pode parecer, à primeira vista, se tratar de um boneco de luva tradicional; seus movimentos podem também parecer semelhantes aos dos bonecos de luva, diferindo apenas em sua menor capacidade para curvar-se para frente no pescoço e cintura, e que a tendência de movimento dos braços é para cima e para baixo, ao invés de para dentro e para fora.

De fato, muitas companhias de teatro de bonecos no ocidente assumem a prática de usar bonecos de luva tradicionais e inserir uma vara central através do corpo até a cabeça, podendo ainda operar as mãos do boneco de dentro de seu figurino, com os dedos. A vantagem dessa técnica é a de retirar o peso da cabeça do boneco do “dedo da cabeça” do operador, tornando para ele mais fácil manter o boneco em operação por longos períodos de tempo.

Em ambos os casos o boneco mantém a sua aparência de boneco de luva e muito dos movimentos de boneco de luva, mas perde aquilo que Eichler chama de sua “alma”. Se a mão vivente pode ser dispensada de modo tão fácil e casual, o quanto deveríamos nos preocupar com a alma do boneco, uma vez que o boneco é percebido como um objeto íntegro e com uma vida própria a ele atribuída?

Retornando à nossa discussão da classificação do boneco de luva, devemos a seguir considerar como o método objeto-controle classificaria um boneco que certamente faz uso da mão, mas que dificilmente poderia ser considerado um objeto de fato, que necessite de controle.

Esse problema é apresentado não apenas em teatro de bonecos, tal como no *sketch* apresentado por Burr Tillstrom com a mão nua sobre o muro de Berlim¹¹³, ou pelas performances apresentadas pelo renomado performer francês Yves Joly, com luvas nas mãos (ver Obrastsov 1985 [1981]: 265-69); o difundido, ainda que pouco documentado, uso de mãos nuas em conjunção com uma fonte de luz para criar sombras sobre uma tela ou parede não encontra lugar na taxonomia objeto-controle. Tampouco possui o uso igualmente difundido e pouco documentado do punho nu, fechado de modo a que o movimento para cima e para baixo do polegar represente o movimento da boca. Pode parecer absurdo classificá-los como bonecos de mão, dada a descrição universalmente aceita para esse tipo de boneco, mas de que mais poderiam ser chamados? O método objeto-controle não consegue classificar nem nomear esse tipo de animação, embora isto seja inegavelmente um tipo de boneco, mesmo que rudimentar.

¹¹³ NT: O vídeo dessa apresentação pode ser visto no Youtube no endereço: <<http://www.youtube.com/watch?v=RCRvarruS9g>>.

A seguir na lista de Beaumont, encontramos “bonecos controlados magneticamente.” Essa é a mais idiossincrática das classificações de Beaumont, e que não consta e nenhuma outra das listas vistas. O próprio Beaumont menciona apenas um exemplo, no trabalho de um Senhor Cecil Brinton, antes de encerrar o assunto. (1958: 18).

A característica particular do boneco controlado magneticamente não parece ser o magnetismo em si, mas o fato de que o controle se realiza sem que haja contato entre o mecanismo de controle e o boneco. Se Beaumont estivesse escrevendo hoje ele teria provavelmente ampliado a sua classificação para incluir bonecos controlados eletronicamente ou, bonecos áudio-animatrônicos, que são similarmente motivados, ao menos em parte, sem contato direto entre os mecanismos de controle eletrônico e os mecanismos eletrônicos dentro do boneco (Henson Associates 1980: 13).

A discussão sobre bonecos que são controlados via magnetismo ou eletrônica, sem contato físico, reintroduz a questão da distinção entre o boneco e o autômato. As figuras um tanto anestesiadas que acenam aos visitantes dos passeios na Disneylândia, e as criaturas notoriamente escandalosas que assediam a sensibilidade de adultos que levam seus filhos às pizzarias Chuck E. Cheese, parecem ser autômatos, ao invés de bonecos animatrônicos. Mas qual é a base para essa distinção?

Nenhuma distinção natural pode ser percebida em termos das suas formas: o grupo musical do Chuck E. Cheese parece-se mais ou menos com o Electric Mayhem, a banda musical do Muppet Show. Também não se percebe uma distinção direta em termos de fala: a música é diretamente atribuída a ambos os grupos, e nos dois casos, a música é pré gravada. Há, no entanto, uma distinção clara entre seus movimentos ou, mais precisamente, em suas possibilidades de movimentação: o grupo do Chuck E. Cheese pode se mover apenas da maneira e na seqüência para a qual foi programada; os músicos Muppets respondem aos comandos de seus operadores, de modo que não podem ser previstos em termos de modo e ordem.

Deve ser notado que esta comparação pode ser de alguma forma enganosa, uma vez que a banda Muppet não é, de fato, controlada eletronicamente. Mas ainda que fosse, e ainda que tal controle limitasse seus movimentos, a seqüência de sua movimentação ainda estaria sob o controle de seus operadores.

A diferença, então, entre o autômato e o boneco é a de potencial de movimento. Ainda que uma breve percepção dos dois possam levar a platéia a acreditar que são funcionalmente intercambiáveis, uma percepção mais prolongada exporia o fato de que o autômato não pode

sustentar na platéia uma imaginação de vida, devido a sua relativa pobreza de possibilidades de movimento, ao passo que o boneco pode.

Retornando a Beaumont: a inclusão do boneco movido magneticamente expõe uma fraqueza fundamental do método objeto-controle que já foi apontada anteriormente; há um número infinito de objetos que podem ser usados como bonecos e uma quantidade ainda desconhecida de meios de controle. A taxonomia objeto-controle não possui meios de acolher novos objetos, novos modos de controle, ou novas combinações entre objetos e controle. O melhor que consegue fazer é simplesmente adicionar cada novo modo à lista, sempre que o trabalho de um “Senhor Cecil Brinton” for percebido, como o fez Beaumont com o boneco controlado magneticamente. Mas uma lista assim, passível de contribuições infinitas, é mais que apenas desajeitada: ela falha, em última análise em permitir comparações e contrastes significativos entre diferentes bonecos.

O último item relacionado por Beaumont é o dos “bonecos japoneses de três manipuladores”, ou, como são conhecidos mais comumente, bonecos de *bunraku*. Arnott os deixa completamente de fora de sua listagem, embora esteja consciente de sua existência (1964: 79-80); talvez por perceber a futilidade em tentar fazê-los encaixar num sistema de descrição dominado por conceitos ocidentais. Como já discutimos nosso exemplo japonês de performance de teatro de bonecos em certa profundidade, basta aqui apenas registrar que o método objeto-controle classifica o *bunraku* como *sui generis*, essencialmente deixando de lado a aproximação sincrônica e adotando para esse caso princípios taxonômicos próprios ao método histórioco-geográfico.

Assim exaurimos, em mais de um sentido, a lista de tipos de Beaumont. Como pudemos perceber, ela agrupa bonecos um tanto dessemelhantes e ignora inteiramente uns tantos outros tipos de bonecos. De fato, o caso de trabalhar dentro das dadas limitações, talvez permitisse alcançar uma forma de classificação que fosse mais abrangente e coerente; mas as limitações parecem nulificar o exercício.

A teoria embutida no método objeto-controle é, como já deve estar óbvio, que bonecos são objetos inanimados de tipos distintos e determinados, e que o modo como são controlados é o seu elemento mais importante. Como também já deve ter ficado óbvio, tal teoria é insustentável. Bonecos podem ser ou não objetos inanimados, sua variedade de formas é ilimitada, e a maneira como são operados descreve surpreendentemente pouco a seus respeitos.

Além das questões de objeto e controle, o método oferece pouco vocabulário descritivo. Trata-se pouco acerca das possibilidades de forma e movimento disponíveis ao

boneco, e nada a respeito das possibilidades de fala, uma vez que objeto e controle não abordam tal questão. Parece impressionante que uma teoria sobre teatro de bonecos se disponha a renunciar a uma discussão detalhada sobre forma e movimento e a toda e qualquer discussão da fala, mas é isso que acontece com o método objeto-controle. O método fracassa em reconhecer que bonecos existem para se apresentarem, e assim evitam discutir as complexidades da performance do boneco.

Como conclusão: as taxonomias histórico-geográfica e objeto-controle não permitem uma descrição mais completa do boneco. A taxonomia histórico-geográfica, empregando um método diacrônico, confiam em distinções histórico-geográficas aleatórias para evitar ser sufocada pela infinita variedade de tradições de bonecos. O método se justificaria se estivesse disposto de fato a considerar cada uma das diversas tradições e descobrir como estas se desenvolveram e influenciaram umas às outras no correr do tempo e do espaço, mas a relativa pobreza de informações sobre muitas tradições bonequeiras, e a falta de um vocabulário adequado para a descrição dessas tradições sobre as quais temos informações, tornam impossível o uso do método para algo com maiores inspirações.

A taxonomia objeto-controle, a tentativa de uma análise sincrônica, postula a existência de pouco mais que sete tipos de controle para bonecos, mas as diferenças descritas entre esses tipos são um tanto vagas, e os próprios tipos falham em abrigar uma quantidade relevante de modos de controle. Devido a sua concentração sobre a maneira de controlar o boneco, o método oferece pouca informação no que diz respeito à forma e movimento, e nenhuma acerca da fala para o boneco.

Se, como já foi considerado anteriormente, o boneco é percebido como um objeto, ainda que se imagine vida conferida a ele, devido a sua capacidade de produzir signos abstratos de vida nos três sistemas sígnicos de forma, movimento e fala, então ocorre que a descrição do boneco deve possuir informações sistemáticas relativas a esses sistemas de significação. Seria tolo, é claro, abandonar os vocabulários descritivos das duas taxonomias consagradas, já que tradições construídas sobre particularidades de história e geografia obviamente existem, e o modo de controlar o boneco é obviamente algo importante. Mas tais vocabulários precisam ser substancialmente incrementados, e inseridos no contexto de uma teoria mais abrangente, se quisermos ansiar por uma descrição completa para o boneco.

5

UMA NOVA BASE
PARA DESCRIÇÃO

Encontra-se além do horizonte deste estudo a tentativa de uma taxonomia diacrônica completa para o boneco, o que seria equivalente a delinear a história global do teatro de bonecos. Como foi explicado anteriormente, muito pouca informação existe até o momento sobre a qual estabelecer tal delineamento, e há um vocabulário muito esparso disponível para a sua explicação. Nada pode ser feito aqui para amenizar essa falta de informação; mas podemos certamente contribuir no desenvolvimento do vocabulário necessário ao examinarmos como o boneco, como um determinado fenômeno teatral, pode ser usado para dispor signos da cada um dos três sistemas sógnicos que possam atender ao desejo psicológico da platéia de imaginá-lo como tendo vida. Examinaremos cada um desses sistemas sógnicos por sua vez, e considerar as variáveis contidas em cada sistema, a localização de signos particulares dispostos ou produzidos por meio de tais variáveis junto ao *continuum* de representação do boneco, e as relações entre os próprios três sistemas sógnicos.

Antes de nos aprofundarmos nos sistemas sógnicos, entretanto, será de utilidade considerar a natureza geral dos signos do boneco. Edward Gordon Craig, apontando o naturalismo no teatro de atores, proclama: “jogue fora a árvore verdadeira, jogue fora a realidade da inflexão, jogue fora a realidade da ação, e você se inclinará na direção de jogar fora o ator ... Cessará a necessidade de haver uma figura viva que nos confunda de modo a ligarmos realidade e arte” (1911: 81). É claro, pode-se argumentar que “realidade e arte” não são necessariamente opostas, mas a acusação de Craig aponta para uma questão essencial. Não há nada de realidade, ou, pode-se dizer, de vida real, no boneco; há apenas arte, os próprios signos que constituem o boneco.

Já vimos que os signos abstratos do boneco podem estar localizados ao longo de um *continuum* de representação que abriga desde o imitativo, até o estilizado, até o conceitual, de acordo com a qualidade e a quantidade dos signos. Quase todos os autores sobre teatro de bonecos reconhece a importância da qualidade e quantidade dos signos: “Um boneco deve ser sempre mais que o seu complemento vivente – mais simples, mais triste, mais perverso, mais flexível. O boneco é uma essência e uma ênfase” (Baird 1965: 15); “[Bonecos] devem

condensar, sintetizar, tudo o que é essencial e característico nas diversas qualidades da natureza humana” (Obraztsov 1967 [1965]: 20); inúmeras citações como essas poderiam ser mencionadas.

Proschan destaca a quantidade limitada de signos no boneco por meio de uma analogia útil:

Assim como uma palavra é abreviada por meio da retirada de certas letras e a preservação de apenas aquelas mais importantes, assim os signos teatrais usam apenas as marcas mais cruciais de seus referentes. Entretanto, diferentemente das palavras, a abreviação de signos teatrais não resultam numa redução de tamanho ou massa, apenas uma redução na densidade ou quantidade de elementos. (1983: 38n)

O boneco, entretanto, faz mais que apenas reduzir a quantidade de signos, pois as “marcas mais cruciais” que são preservadas são elas mesmas alteradas em quantidade, devido à limitação de seu próprio número, e aos exageros aos quais eles são então sujeitos.

Green e Pepicello oferecem um vislumbre para dentro da natureza particularmente teatral dos signos do boneco:

Quando bonecos “falam”, eles [provavelmente] movem suas mandíbulas, e usualmente gesticulam, mas tais comportamentos não são a fonte do som ... Dessa forma, embora tenhamos uma parte do processo da fala humana manifestada no boneco, este se constitui em não mais que um signo para a produção da fala ... Semelhantemente, bonecos não andam de fato; são movidos pelo manipulador. A movimentação de uma área do palco até outra poderia ser realizada de modo bem mais simples e eficiente do que fazer uma marionete imitar a locomoção humana. Portanto, o que ocorre não é uma logística simples ... A marionete apresenta um mero signo de animação (1983: 153)

Essa análise pode parecer óbvia, mas, de fato, contém uma percepção importante: os signos dispostos pelo boneco são tão intencionais quanto podem ser signos teatrais; sua intenção, seja ela percebida ou não pelo artista marionetista, é conduzir a platéia a imaginar vida enquanto percebe um objeto. De fato, “o que ocorre não é uma logística simples”; os signos de vida abstratos do boneco provocam o processo de visão dupla.

Mas enquanto o boneco é bastante intencional, poderia ele ser considerado inteiramente intencional? Elam nota que no teatro de atores, “a platéia inicia com a suposição de que cada detalhe é um sinal intencional e que o que não puder ser relacionado à representação como tal será convertido num sinal referente à vida real dos atores – isto não é, em nenhum caso, excluído da semiose” (1980: 9). Em teatro de bonecos, contudo, não há atores vivos em direção aos quais se possam ser convertidos sinais não relacionados à representação. E assim Veltruský sugere: “Um boneco que representa uma personagem possui apenas as características físicas de uma pessoa real necessárias para aquela situação

dramática; todos os componentes do boneco são signos intencionais” (citado em Proschan 1983: 15).

Este é em geral o desejo do artista marionetista, mas Veltruský exagera o caso. Signos não intencionais serão inevitavelmente misturados aos intencionais. A execução estrutural do boneco jamais conseguirá superar totalmente a aridez do material do qual ele foi feito; a manipulação que produz movimento jamais superará os detalhes mecânicos do boneco em operação e as limitações físicas do(s) seu(s) operador(es); e a performance vocal estará sempre submetida às limitações vocais do emissor da voz do boneco.

E pior que isso. Mesmo que os signos do boneco sejam dispostos exatamente como o desejado, e sem quaisquer signos acidentais combinados, a platéia poderá perceber tais signos de maneiras indesejáveis. Signos transmitem invariavelmente uma multiplicidade de significados para além do controle do artista, e nenhum artista poderá dar conta da amplitude de significados que poderão ser captados pela platéia em resposta a quaisquer signos apresentados. E mais, como vimos Proschan sugerir, a platéia deve não apenas reconhecer os signos dispostos, mas também preencher os espaços em branco entre os signos; ou seja, deve adicionar aqueles signos que ficaram de fora na abreviação. Embora o artista deva dirigir essa atividade de preenchimento, ele ou ela não tem como controlá-la. O boneco é seguramente um intérprete tão intencional quanto pode o teatro oferecer. Mas não é, e não pode ser, completamente intencional. Se tal limitação afasta o teatro de bonecos de alcançar o status de ciência exata, isso não é mais que presumível, uma vez que o teatro de bonecos é uma arte, e toda arte apresenta significados tanto intencionais quanto acidentais.

Completar espaços em branco é uma parte importante da performance do teatro de bonecos. Os signos dos bonecos nunca são uma coleção completa de sinais de vida, não importa quanto o boneco possa ser feito para imitá-la. Espera-se que a platéia complemente, de alguma maneira, os signos dispostos, para que possa imaginar o objeto como tendo vida. É claro, a platéia possui o seu desejo psicológico de completar esses espaços vazios, para outorgar ao boneco a sua “vida”. Talvez uma razão para a intensidade do envolvimento da platéia em espetáculos de bonecos advenha desse papel desempenhado pela platéia como co-criador da performance. Esse papel envolve a co-criação da comédia por meio de contracenação verbal, como discute Proschan (1987: 30-44), mas estende-se para além disso para incluir a co-criação de signos sugeridos, e também, como já pudemos observar, da “consciência” para o boneco.

Segundo Ivan Kóos, um diretor e cenógrafo do Teatro de Bonecos Estatal de Budapeste:

O mais importante na representação visual da cena para o boneco é que ela dispõe algo que se dirige rumo à imaginação do espectador sem concluir esse processo. Em um determinado momento a idéia é deixada em aberto para ser completada pelo espectador. ... Tomemos um exemplo familiar: alguns dos bonecos não têm bocas, ainda que o espectador tenha a sensação de que em certos momentos apropriados o boneco sorria ou demonstrasse seus sentimentos por meio de expressões faciais (citado em Gál 1978: 20).

Esse princípio é operativo para todos os três sistemas sógnicos do boneco; é um aspecto vital, ainda que frequentemente ignorado, em toda a performance do boneco.

O entendimento de que o boneco é constituído por signos de três sistemas particulares foi criado, como vimos na introdução, séculos atrás pelo poeta da corte do rei javanês Airlangga. E tal foi acolhido com grande vigor, e isso não é nada surpreendente, por estudiosos do campo da semiologia. Cabe recordar que na definição de Jurkowsky para o teatro de bonecos, o boneco é mencionado como sendo um “objeto que fala e representa [isto é, move-se]” (1988 [1983]: 79). Veltruský também discute os três sistemas sógnicos, e sugere que os signos “transmitem sentido por similaridade”:

O objeto inanimado é mais ou menos similar a um ser humano ou antropomórfico. A ação física a ele imposta é mais ou menos similar às ações ou comportamento do mesmo ser representado. ... A apresentação vocal também significa a apresentação vocal do ser representado por meio de similaridade ... [embora difira dos outros em ser real em si mesmo, de modo que] o *signan* e o *signatum* são aqui essencialmente os mesmos; alguns distorcedores de voz usados em teatro de bonecos tendem a atenuar ou suprimir essa característica. (1983: 71)

A relação “mais ou menos similar” do boneco com a vida é o que nós temos chamado de as variáveis qualidades e quantidades dos signos abstratos do boneco. A caracterização de Veltruský do boneco como sendo um “objeto inanimado” é, como pudemos ver, infeliz, e carente de modificação. Ao usar os termos *signan* e *signatum*, ele quer dizer que o sistema sógnico da fala difere dos demais sistemas sógnicos no fato de que os signos de fala presente são enviadas pela própria fala presente, seja esta ou não atribuída ao boneco.

Green e Pepicello concordam que o sistema sógnico da fala é diferente. Eles escreveram que “*canais* ... são sistemas que consistem de uma fonte de mensagem, um meio de transmissão (para os nossos propósitos, tanto visual quanto auditivo), e um receptor” (1983: 147). Eles então assinalam que, para o canal visual, “um esquema cinético em escala reduzida ... cria um código convencional por meio da centralizando da atenção numa quantidade selecionada de movimentos realizados pela figura animada,” e também que “um segundo código funcionando no canal visual é a aparência física do próprio boneco” (1983:

151); ou seja, eles indicam aquilo que este estudo têm chamado de os sistemas sígnicos de movimento e forma. Dentro do canal da audição eles apontam “um sistema de fala simplificado ou reduzido em escala” (1983: 148). Para Green e Pepicello, os sistema da fala difere dos outros na ordem em que este faz uso de canais de transmissão separados.

As diferenças existentes e a importância relativa dos sistemas sígnicos de movimento e fala são temas de discussões substanciais. Como temos visto, muitos artistas, tais como McPharlin, Obraztsov, e Baird, seguem Duranty na afirmação de que “o que os bonecos fazem domina inteiramente o que eles falam” (citado em Veltruský 1983: 97), enquanto que muitos estudiosos, como Jurkowski e Veltruský, seguem Magnin na afirmação de que “a separação entre palavra e ação é precisamente o que constitui a apresentação do boneco” (citado em Proschan 1983: 20). As diferenças existentes e a relativa importância desses sistemas de signos serão abordadas mais adiante nesse capítulo.

Segue uma tabela que correlaciona três pontos básicos no *continuum* da representação sígnica com os três sistemas de signos do boneco; sob cada um dos sistemas de signos estão listados as variáveis principais que operam as variações de qualidade e quantidade dos signos representativos. Todos os termos empregados nessa tabela serão explicados em nossa análise particulares dos sistemas de signos.

	Forma	Movimento	Fala
<i>Imitativo</i>	Figurativo	Com o boneco	Personagem
<i>Estilizado</i>	Seleção/ Exagero	Apesar do boneco	Caricatura
<i>Conceitual</i>	Não figurativo Operador presente	Contra o boneco	Voz modificada/ Falante presente
<i>Variáveis</i>	Atributos físicos	Mecânica de controle	Paralingüística
	Tamanho	Pontos de controle	Dialeto/Linguagem
	Materiais	Pontos de articulação	Modificação vocal
	Presença do operador	Luz/Cenografia	Presença do falante

Os três pontos relacionados no *continuum* da representação dos signos não são mais que seus pontos finais e um ponto em seu meio. Dados os quase infinitos números e permutas possíveis para as variáveis em cada sistema de signos, e dada a natureza sinérgica de tais

permutas, seria impossível localizar com total precisão a localização de cada signo em meio ao *continuum*. Mas a tabela nos ajudará a atribuir localizações genéricas aos signos, e compreender a forma como tal atribuição pode ser feita.

Deve ser notado que parece não haver precedentes de tal tabulação dos sistemas de signos do boneco; assim sendo, nosso esforço deve ser considerado nada mais que um esforço experimental de organizar a discussão acerca dos signos do boneco.

Deve também ser registrado que questões diacrônicas serão inevitavelmente atravessadas por esta discussão dos signos. Por exemplo, a presença em cena dos operadores dos bonecos no Bunraku produzem significados diferentes em platéias japonesas e não-japonesas? Ou, para apresentar a questão de outra maneira: a existência de determinadas convenções de apresentação projetam percepções variadas do boneco em platéias diferentes? Não deve haver dúvidas de que convenções de apresentação determinadas são um aspecto importante para a arte do boneco, e isso precisa ser afirmado em qualquer discurso diacrônico. Um dos propósitos do discurso sincrônico que sucede é desenvolver um meio de se identificar tais convenções para a discussão diacrônica. Para este estudo, é tarefa suficiente identificar e discutir a amplitude das possibilidades para a significação do boneco.

O SISTEMA DE SIGNOS DA FORMA

Os signos de forma para o boneco são, ou podem ser, dispostos intencionalmente de modo tal que não haja nada que o compare com o teatro vivente. Como pudemos ver, os signos podem ser inteiramente inanimados em natureza, uma mistura de animados e inanimados, ou inteiramente animados. Batchelder escreve:

[O artista] pode dar [ao boneco] toda a graça ou dignidade ou distorção ou feiúra que a peça solicite. Ele seleciona as características físicas que sejam essenciais a uma determinada personagem, e o expressa com simplicidade e força. Ele não é atrapalhado... pelas limitações da anatomia humana. Ademais, ele não se encontra confinado à representação de seres humanos. (1947: 281)

Nossa preocupação aqui não é a de discutir todas as escolhas que os artistas podem fazer para construir bonecos; antes, é a de apontar as variáveis mais importantes nas formas dos bonecos, e descrever como estas são empregadas para criar signos abstratos de vida. Tais variáveis incluem feições e tamanhos de bonecos, o material físico apresentado para a platéia, e a presença ou ausência sobre o palco de seu(s) operador(es).

As feições do boneco são detalhes anatômicos, tais como olhos, nariz, boca e membros, tanto quanto é a forma geral do boneco. Diversas tradições ditam a quantidade e a

qualidade dos sinais de aparência dos bonecos. Em nosso exemplo japonês, “há aproximadamente quarenta diferentes tipos de cabeça mais comuns... e algo em torno de trinta formas especiais”; as diferenças entre esses tipos dependem das características das feições, “homem e mulher, jovem, velho e meia idade, bom e maligno – cada um com seus detalhes” (Adachi 1985: 87). Todas essas feições, entretanto são, para a maior parte dos casos, igualmente representativas em qualidade e quantidade. Ou seja, todas as cabeças de bonecos possuem traços de uma qualidade quase realística, e todos eles possuem uma complementação completa das feições, incluindo orelhas, ainda que estas estejam quase sempre ocultas sob perucas. Ainda, todos os bonecos possuem braços em formatos realísticos; bonecos masculinos possuem pernas em formato semelhante ao humano, ao passo que os femininos possuem roupas que ocultam a ausência das pernas.

Em nosso exemplo javanês há também a determinação tradicional da qualidade e quantidade dos sinais de aparência:

As diversas centenas de figuras de homens, deuses e ogres... podem ser classificadas e identificadas por meio de vinte e cinco formas físicas. Formato do corpo, tipo de pé, formato de nariz, formato de olhos, e a inclinação da cabeça são cinco dos mais cruciais. De acordo com os textos javaneses mais detalhados, há treze diferentes formatos de olhos, treze formatos de nariz, e dois ou três diferentes formatos para o corpo, o pé e a inclinação da cabeça. Esses tipos diferentes de atributos físicos podem ser combinados em dúzias de diferentes tipos de bonecos identificáveis (Brandon 1970: 40-1).

Mais uma vez, a aparência de diversos bonecos são, na maioria dos casos, igualmente representativos em qualidade e quantidade. Os atributos faciais são muito estilizados em qualidade, com as formas dos olhos, nariz e boca sendo substancialmente exageradas. As formas dos corpos e dos braços também são exageradas a um nível quase grotesco: os corpos tendem a ser tanto emaciados quanto inchados, enquanto que os braços, em sua extensão máxima, podem exceder a altura da figura inteira (Malkin 1977: 108-9). A variedade de características físicas para esses bonecos de sombra é substancial, incluindo toda a gama de formas faciais e de membros. Deve-se notar o fato, entretanto, que grande parte dos bonecos são mostrados em perfil: ao passo que todos os quatro membros estão sempre visíveis, apenas a metade de uma face “cheia” pode ser vista de cada vez.

Os signos de aparência no bunraku japonês são de uma qualidade e quantidade bastante aproximadas às dos homens vivos, ao passo que os signos de aparência dos bonecos de sombra javaneses são de uma qualidade e quantidade estilizados; ambos são ditados pela tradição. Mas, é claro, tais signos não poder ser tão determinados, e devem poder ser

livremente escolhidos para as apresentações. Uma descrição de alguns bonecos da peça *O Mandarin Miraculoso*, do Teatro de Bonecos Estatal de Budapeste, demonstra o modo pelo qual bonecos com diferentes qualidade e quantidade de signos de aparência podem ser usados conjuntamente:

Os rufiões não possuem rostos. Seus tóraxes convexos se pronunciam como os abdômes de grandes insetos. A face da menina é igualmente vazia: sua aparência de boneca é enfatizada pela ausência de olhos, nariz ou boca; nada além de um oval liso está ali. Sua personalidade pode ser percebida pelos movimentos sedutores de seus membros, pernas finas e longas e braços convidativos. Quando o Mandarin aparece, dá a impressão de ser a mais humana entre as figuras, estranhamente mágico como é. O Mandarin possui um rosto. Possui feições humanas. Entre os sem rosto, socado como uma massa informe, ele representa a humanidade. (Gal 1978: 28)

Nessa produção, os rufiões e a menina possuem aparências altamente estilizadas: as qualidades exageradas dos formatos de seus corpos denotam as suas naturezas; esta qualidade é aumentada pela ausência, a total falta em quantidade, de elementos faciais. O Mandarin, pelo contraste assinalado, tem uma aparência quase realística na qualidade e quantidade de seus atributos faciais. O efeito produzido por tal contraste não deve ser subestimado. Por meio da apresentação de signos de fisionomia variados, os personagens se distinguem profundamente.

Não parece haver nenhuma grande tradição na Eurásia que se apóie regularmente em feições não realista para o boneco. Malkin nos conta, entretanto, que “Bonecos africanos usualmente guardam pequena semelhança com os conceitos ocidentais de como um boneco deve aparentar” (1977: 71); isso sugere que signos de aparência não realista não devem ser incomuns nas tradições africanas. E, é claro, são bastante comuns em diversas produções contemporâneas.

Indo para outra produção do Teatro de Bonecos Estatal de Budapeste, aprendemos que “os personagens em *Aventuras* são [representados por] objetos. São eles: um terno num cabide, um guarda chuva, um chapéu de uniforme, uma peruca feminina e um chapéu, estolas, golas de pelo... e daí em diante. Desses objetos a tragicomédia humana, a peça filosófica evolui” (Gal 1978: 40). Os signos de aparência dos bonecos dos personagens representados, um homem, uma mulher, são sujeitados a um processo radical de seleção: tudo o que resta é o que parece ser elementos de seus figurinos e adereços. Ainda assim, tais elementos combinam, com o auxílio vital de movimentos e falas, para criar personagens. Os signos de aparência desses bonecos são distantes do realístico a ponto de fazer com que os bonecos sejam irreconhecíveis, fora da apresentação, como bonecos.

Enquanto que os signos de aparência em *Aventuras* são sujeitados a uma seleção radical, os signos que permanecem não passam por um processo de exagero igualmente radical: o terno, a peruca, e por aí adiante, são claramente aquilo que são. O processo de metonímia, a representação de algo por um ou mais de seus atributos, é certamente, embora não exclusivamente, parte dessa representação.

Signos de aparência, entretanto, podem também ser feitos não realísticos por meio de exagero radical, no qual um processo metafórico toma o lugar do processo metonímico. Bill Baird tem, para um *sketch* de ficção científica, um personagem boneco chamado *Crutchface* (NT.: *Cara de muleta*). É feito de quatro pedaços de madeira: um tem a forma de uma banana inflada, com uma marca de mordida acima de sua parte inferior; outra é um cilindro pequeno, com olhos negros em suas pontas, que penetra a primeira parte logo acima de sua metade, projetando-se para fora em ambos os lados; outros dois têm a forma de diapasões, cujas extremidades de uma haste tocam o chão, e cujas extremidades bifurcadas encaixam-se no cilindro com os “olhos”, sugerindo que esses diapasões sejam pernas (1965: 219).

A seleção quantitativa de signos de aparência está presente aqui, no fato de que *Crutchface* não possui torso nem braços. Mas mais importante é o exagero qualitativo e a justaposição dessas características que restam: os formatos da cabeça e olhos são exagerados para além do grotesco, e são pouco mais que sugestões; a conexão das pernas aos olhos é chocante, e sugestiva de uma personalidade totalmente deformada. *Crutchface* talvez seja um nome muito rude para um boneco cujos signos de aparência são apresentados, por meio de exagero radical, com tanta força metafórica.

Os signos de aparência na forma do boneco, então, transitam do imitativo ao estilizado ao conceitual, de acordo com os níveis de sua aparente humanidade em qualidade e quantidade, se sua quantidade foi sujeita a algum grau de seleção, e sua qualidade a alguns exageros, ou se a sua qualidade e/ou quantidade foram radicalmente alteradas para longe da aparência humana.

A próxima variável da forma a ser considerada é a da dimensão do boneco. McPharlin argumenta que “o único momento em que o tamanho do boneco é relevante é quando [o boneco é] propositalmente contrastado com a escala humana” (1938: 75). Ainda que tal contraste com a escala humana certamente apresente conseqüências significativas, McPharlin está errado ao afirmar que o signo da dimensão do boneco é irrelevante para os demais casos.

Uma compreensão das conseqüências do tamanho requer o reconhecimento de que os signos de dimensão trabalham de duas diferentes maneiras. A primeira é quando o boneco está em contraste com o seu palco apropriado, com seus cenários e/ou adereços, e/ou com

outros bonecos com os quais se apresenta; isso pode ser chamado de o tamanho relativo do boneco. A platéia distingue o boneco, não de acordo com uma noção humana de escala, mas num sentido relativo, de acordo com a escala apresentada pela própria apresentação. A segunda maneira é quando o boneco é contrastado, propositalmente ou não, com a escala humana; isto pode ser chamado o tamanho absoluto do boneco. A platéia percebe o boneco, num sentido absoluto, como maior que o tamanho real, aproximado ao tamanho real, ou menor.

O tamanho relativo do boneco produz sentido no contraste com outros bonecos à sua volta. Esse signo não é, como já vimos em McPharlin, geralmente reconhecido pelos autores de teatro de bonecos. Batchelder aponta:

Pessoas sem familiaridade com bonecos surpreendem-se constantemente ao descobrirem que as figuras que pareciam possuir tamanho real sobre o palco, são de fato bem pequenas.

... Basicamente, esta é simplesmente uma questão do relacionamento entre o boneco e o que o cerca; mobília, cenário e propriedades são construídas em proporção com as figuras, e assim o olho aceita a cena inteira como tendo tamanho real, mesmo que algo na escala humana seja eventualmente introduzida na composição. (1947: 284)

Batchelder refere-se aqui a uma ilusão convencional em teatro de bonecos, na qual tudo sobre o palco, incluindo o próprio palco, se encontra em escala uniformemente reduzida. Mas, assim como McPharlin, ela parece abstraída da possibilidade de se apresentar bonecos crescidos juntamente com os pequenos, ou de se apresentar bonecos de qualquer tamanho em meio a cercanias em qualquer escala.

Em nosso exemplo javanês, os bonecos diferem substancialmente em tamanho entre si. Essa discrepância relativa não se dá em função de diferenças de altura naturalísticas; ou seja, não é uma questão de pequenos bebês e adultos crescidos. H. Ulbritch, um estudioso alemão contemporâneo, aponta que, em geral, “quanto maiores são, mais violenta é a sua natureza. Personagens espirituais são finos e pequenos em tamanho” (1970: 7).

Similarmente, signos de dimensão relativa são apresentados na tradição de bonecos de Liège. Nesse caso, entretanto, o tamanho relativo é empregado com uma hierarquia convencional revertida:

Figuras grandes [são] mais fortes ou mais nobres que as menores. Dessa forma, Carlos Magno deveria ter aproximadamente cinco pés de altura (NT: aproximadamente um metro e meio), ao passo que uma personagem menor deveria ter menos de dezoito polegadas de altura. (Malkin 1977: 24-5)

O tamanho relativo dos bonecos nessas duas tradições é uma violação intencional da ilusão convencional aludidas por McPharlin e Batchelder, e é tudo menos inconseqüente, já que transmite, por meio de um entendimento convencional, informações vitais acerca das personagens apresentadas.

Signos de dimensão relativa podem também ser empregados para se estabelecer a relação do boneco com o que o cerca. Obraztsov detalha tal uso em uma produção do Teatro de Bonecos Central Estatal de Moscou:

Queríamos mostrar um vilarejo ucraniano no momento em que se encerra a missa e os aldeões estão indo para suas casas. Nosso palco nessa cena consistia em cinco planos horizontais em ascensão gradual. No primeiro plano havia cabanas grandes, imediatamente abaixo, e no plano mais ao fundo ficava uma pequena igreja.

Para cada um [dos personagens] fizemos cinco tamanhos diferentes de bonecos, que variavam de tamanho entre quatro polegadas (aprox. 10 cm) a dois pés e seis (aprox. 80 cm). Bonecos pequenos emergiam de dentro da igreja, saíam em diversas direções e desapareciam por trás de árvores e cabanas. Detrás das árvores bonecos maiores surgiam para o plano seguinte, e então ainda maiores, e quando apareciam no primeiro plano estavam substancialmente crescidos. Dessa forma lidamos com perspectiva. (1954: 13-4)

O Pickwick Puppet Theatre, de maneira similar, usou bonecos de tamanhos relativos em sua produção de 1980 *Don Quixote*, dirigida por Kevin Moses. Bonecos do herói e de Sancho Pança variavam entre 20 centímetros e 2,4 metros de altura, e eram em geral usados para criar equivalentes a efeitos cinematográficos de planos abertos e *close-ups*, o menos dos bonecos estando praticamente perdido em meio ao vasto horizonte do palco, e os maiores dominando o palco com suas presenças dominadoras.

O tamanho absoluto do boneco é um signo que não apresenta significados pelo contraste com o que cerca a figura, ou com os demais bonecos, mas intrinsecamente. O boneco de luva, com sua estatura diminuta, quase não consegue evitar parecer encantador e divertido. Já vimos que as associações metafóricas decorrentes do seu tamanho assemelhado ao de um brinquedo podem produzir um impacto substancial sobre as platéias. Vimos também, em nossas considerações do exemplo inglês, como é permitido ao boneco de luva *Punch* dizer e fazer coisas que seriam insuportáveis no teatro vivente, e que seriam igualmente insuportáveis se feitos e ditos por bonecos bem maiores em tamanho. Isso pode se

dar porque *Punch* se encontra protegido não apenas por seu status geral de boneco, mas por seu status particular de luva – ou seja, pelo charme e ludicidade associadas a esse tamanho absoluto.

Reciprocamente, o boneco maior que o ser vivo, com sua estatura impressionante, dificilmente não parecerá poderoso e agourento. Vimos que as associações metafóricas provocadas por seu tamanho olímpico pode ter a sua maneira de impactar uma platéia. Em nosso exemplo norte americano, *The Enchanted Child*, apenas duas personagens são representadas por bonecos maiores que seres humanos: a mãe da criança e sua professora, ambas capazes de levar a criança a um terror paroxístico. O Bread and Puppet Theatre usa bonecos torres que se estendem até 3,5 metros de altura. Tais bonecos possuem “poder, estatura e dignidade, e [eles]... predispõem [a companhia] a uma visão sombria da existência humana” (Brecht 1988 1: 304). Provavelmente esses bonecos predispõem a uma “visão sombria da vida” precisamente devido à sugestão de divindade impressionante associada a seu tamanho absoluto.

Os signos de dimensão na forma do boneco não são tão simples de serem categorizados juntamente com o continuum da representação como são os signos de aparência. Ainda que haja outras maneiras pelas quais podem ser apresentadas além das mais usualmente reconhecíveis, as escolhas oferecidas não são extensas como as dos signos de aparência. Isto ocorre porque signos de dimensão podem ser alterados apenas em termos de qualidade; para qualquer boneco, não pode haver redução em sua quantidade, pois o boneco possui apenas um tamanho, ainda que muitos bonecos possam ser usados para representar um personagem em particular. Pode-se sugerir, entretanto, que sempre que signos de dimensão são transmitidos de modo a criar a ilusão convencional do teatro de bonecos, como referido por McPharlin e Batchelder, sua qualidade é realística e imitativa; quando é relativa, e enfatiza relações estabelecidas entre os bonecos e o que o cerca, sua qualidade se sujeita ao exagero e à estilização, e quando os signos são absolutos, e exagerados o bastante para produzir sentido em sua radicalidade, sua qualidade é irrealística e conceitual.

A variável seguinte a ser considerada no sistema de signos de forma é a dos materiais que o boneco apresenta ao público. Batchelder comenta: “Sendo os bonecos criaturas imaginadas, pode-se ter liberdade nos materiais a partir dos quais são construídos”. Tal liberdade encontra expressão em três maneiras diferentes: os materiais podem ser escolhidos por serem baratos, porque são fáceis para se trabalhar ou porque apresentam meios comunicativos próprios. As duas primeiras maneiras não nos dizem respeito aqui; nossa atenção repousa sobre as possibilidades de comunicação dos signos de material.

McPharlin cita uma lista de materiais para bonecos apresentada por E. Gordon Craig – “papel, cartão, couro, zinco, madeira, tecido, papier maché e gesso” – aos quais adiciona “diversos sintéticos modernos, como madeira plástica; borracha, em corte ou moldada; cerâmica ... [bem como] outros materiais especiais, [tais como] metal, vidro, pedra [e] fibra” (1938: 71-2). A essa lista já extensa pode-se adicionar virtualmente qualquer material conhecido pelo homem, incluindo, como já vimos, a própria matéria do operador do boneco.

McPharlin prossegue afirmando que “os materiais podem ser empregados devido às suas próprias qualidades visuais e táteis [por exemplo] vidro, cobre e plumas para transparência, maleabilidade e leveza, também devido a adequação à forma ou às qualidades simbólicas” (1938: 73). A afirmação é confirmada por Péter Molnár Gál, um construtor de bonecos do Teatro de Bonecos Estatal de Budapeste: “O material escolhido... deve possuir em si mesmo algo para transmitir. Pode afetar o espectador à sua própria maneira e evocar associações e sensações nos amantes da arte” (1978: 17).

Devemos recordar que a produção do Teatro de Bonecos Estatal de Budapeste de *O mandarim miraculoso* havia rufiões cujos rostos eram feitos de couro sem feições. O emprego do couro na confecção desses rostos é algo tão significativa quanto a ausência dos detalhes faciais, uma vez que o couro produziu uma sensação de endurecimento. Se os rostos sem detalhes fossem recobertos por uma gaze branca, as associações produzidas seriam inteiramente diferentes. O signo de material do couro é vital à forma, e à caracterização, dos bonecos.

O exercício de se imaginar bonecos familiares feitos de um material completamente diferente demonstra a importância de tais signos. Uma das muitas razões para o sucesso dos Muppets, por exemplo, parece ser o fato de que suas faces flexíveis são, não apenas capazes de uma movimentação expressiva, mas também bastante agradáveis, devido à suavidade que transmitem. Se personagens como, digamos, Bert and Ernie (NT.: conhecidos na versão brasileira como Beto e Ênio), fossem feitos com exatamente as mesmas feições, mas a partir de um metal reluzente, ou de couro, ou mesmo de madeira, o efeito produzido pelo signo de material seria substancialmente diferente.

Os signos de material do boneco podem ser, embora nem sempre, incluir o seu figurino. Adachi menciona um figurinista japonês: “No Bunraku, o boneco é o figurino, o figurino é a personagem” (1985: 119). Trata-se de um exagero, pois, como pudemos ver, há quarenta tipos diferentes de cabeça para bonecos de Bunraku, cuidadosamente diferenciadas por suas características. Se o figurino fosse, de fato, a personagem, não haveria necessidade de se elaborar as cabeças dos bonecos. Figurinos são, entretanto, uma parte fundamental da

forma de muitos bonecos e, as discussões mencionadas dos signos de material devem ser feitas de modo a incluir os materiais de que são feitos os figurinos dos bonecos.

Os signos de material na forma do boneco não são tão simples de serem categorizadas juntamente com o *continuum* de representação do que os signos de dimensão. Cada um dos materiais mencionados, e todos os que não foram mencionados, como botões que se usam para fazer olhos, zippers para bocas, tecidos, fios ou perucas para cabelos, e aí por diante, possuem suas qualidades particulares. Ainda que cada boneco apresente no mínimo um signo de material, a maioria deles apresenta mais que um; ao se considerar também a vestimenta do boneco, a quantidade de signos de material apresentados por qualquer boneco em particular se tornar rapidamente extremamente numeroso, de fato.

Seria seguro sugerir, entretanto, que quando signos de material de uma maneira relativamente discreta, como ocorre usualmente com tecido, madeira, espuma e isopores, eles tendem na direção da ponta realística e imitativa da escala. Similarmente, quando os materiais são usados de modo a chamar certa atenção para o seu emprego, como ocorre geralmente com o couro, fibras, botões e zippers, suas qualidades possuem um aspecto de auto-exagero, e assim tendem em direção à área de estilização da escala. E quando os materiais são usados de modo a chamar a atenção para eles insistentemente, como é o caso de materiais menos usados, tais como metais, vidro e, curiosamente partes de corpos vivos, apontam na direção da ponta irrealista e conceitual da escala.

Antes de concluirmos nosso levantamento sobre as principais variáveis de forma, parece útil atentar para uma menos importante que as já discutidas, e que é um aspecto da forma que poderiam não ser considerada uma variável em si, mas que pode vir a ter uma forte influência sobre a forma do boneco.

A variável mencionada é precisamente a cor. Em algumas tradições, a cor da face ou da roupa de um boneco pode trazer significados. No teatro de sombras javanês, “a cor é um indicativo importante de humor ou estado emocional. Um boneco com um *wanda* (face ou face e corpo) dourado transmite dignidade e calma, ao passo que o preto pode querer dizer raiva ou força. ... O vermelho indica tempestuosidade ou fúria. ... Juventude ou inocência podem ser passados por um rosto branco” (Brandon 1970: 50).

Associações em geral de cores com emoções, tais como o vermelho com a fúria são, sem dúvida, quase universais. Mas parece raro quando a cor é codificada no grau em que ocorre no teatro de sombras javanês, onde possui conotações mais específicas que genéricas. Na medida em que pode apresentar tais associações, entretanto, e na medida em que pode ser sujeitada a certa codificação, a cor é outra – se não universal – variável da forma do boneco.

O aspecto de forma que não seja uma variável em si mesma pode ser chamada de transferência, uma vez que envolve a transferência de características humanas à forma de um animal. Os Muppets são talvez o mais famoso exemplo do que se apresenta: Kermit, o sapo e Miss Piggy não são percebidos pela platéia com maior ou menor seriedade do que o são os bonecos de forma humana Bert e Ernie. É como se Kermit e Piggy fossem pessoas que, por acaso, são animais.

A transferência simplifica, ainda que enriqueça, as caracterizações. Simplifica ao oferecer um conjunto de características facilmente reconhecíveis: se Miss Piggy fosse mostrada como um ser humano, suas características principais de tola pretensão necessitariam de um desenvolvimento substancial; mas ser pretensiosa e ser ao mesmo tempo uma porca é uma tolice auto-evidente. A transferência enriquece a caracterização ao oferecer um contexto facilmente reconhecível. Pelo fato de Kermit ser um sapo dotado de uma consciência agudamente humana, ele tem a chance de refletir acerca do significado de ser um sapo; ele pode mesmo se comportar como um sapo sem com isso perder a simpatia da platéia.

Supreendentemente, devido a grande difusão de contos e fábulas envolvendo animais, a prática de transferência parece ser relativamente rara nas tradições de bonecos eurásianas. Deve-se notar que em tradições como a javanesa, diversos deuses são representados como animais; mas tal representação surge da descrição convencional de certos deuses em forma animal, e assim a transferência decorrente não se dá como função de uma escolha teatral. O desenvolvimento da transferência no teatro de bonecos é uma questão fascinante: seria inspirado pelos desenhos animados de Walt Disney com personagens tais como Mickey Mouse e Donald Duck? O que teria então inspirado Disney: a literatura infantil vitoriana? Essa questão se estende para além dos domínios da estética dos bonecos teatrais, e talvez seja merecedora de uma pesquisa mais ampla.

De qualquer maneira, Jim Henson não criou Kermit originalmente como um sapo, mas como “algo com um ar de lagarto”, que não representaria claramente nenhum animal (Henson Associates 1980: 25). Trabalhando com o desenhista Don Sahlin, ele começou a criar bonecos que eram animais reconhecíveis, e assim Kermit evoluiu para ser um sapo que permaneceu, ainda assim, peculiarmente humano (Henson Associates, 1980: 8). Esse exemplo de transferência apresentado mais obviamente por Disney e pelos Muppets tem sido seguido com regularidade tediosa por artistas menos originais, e tem se tornado um prego para as produções americanas em teatro de animação.

John Glore, numa resenha para o Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Washington, D. C., em 1980, aponta:

O teatro de bonecos gratifica nosso desejo antropocêntrico de nos encontrarmos em tudo. ... Não é coincidência que bonecos habitualmente tomem a forma de animais humanizados; isso satisfaz dois dos impulsos centrais da animação de bonecos: a personificação de um animal, mas também, a animalização da humanidade, onde o ser humano adquire a inocência animal e sua falta de auto-consciência. (1980: 61)

Essa explicação, ainda que um tanto exasperada, parece dar conta do apelo psicológico da consciência humana transferida a uma forma animal. Deve ser indicado, entretanto, que a mesma explicação se aplica em iguais condições à maioria dos personagens animais em desenhos animados e, de fato, à maioria dos animais em teatro mostrados com atores em figurinos ou máscaras. Assim, isso se refere à prática geral da transferência, mais do que como essa prática ocorre em teatro de bonecos.

A transferência pode também ser usada para instilar características humanas a o que são, no mundo real, obviamente objetos. Por exemplo, em nosso exemplo norte-americano, um sofá e uma cadeira acolchoada encontram-se entre os personagens da ópera, em certas músicas comportando-se da mesma maneira que os outros personagens, fazendo o mesmo com alguns movimentos, tal como usando seus encostos para braços como braços de fato, executando um *pas de deux* exageradamente desajeitados. A transferência com objetos do mundo real é menos comum do que com animais, mas as possibilidades de simplificação e enriquecimento de personagens é similar.

Chegamos enfim à última, e potencialmente mais significativa das variáveis no sistema de signos de forma para o boneco: a presença ou ausência sobre a cena do(s) operador(es) do boneco. Esta é uma variável de forma, pois pode produzir um impacto profundo sobre a maneira como o boneco é visto. Não é uma variável de movimento, porque, esteja o operador visualmente ausente ou presente, o movimento dado ao boneco permanece, em geral, inalterado.

Batchelder nos informa:

Práticas relacionadas à ocultação dos meios pelos quais os bonecos são controlados variam consideravelmente. Alguns marionetistas são cuidadosos ao permitir ao mínimo possível a revelação dos mecanismos, mas outros admitem francamente que os bonecos são mecanicamente operados, e são constantemente bem sucedidos em criar uma ilusão dramática igualmente poderosa. (1947: 185)

O meio mais óbvio de controle de bonecos que pode ser ocultado ou mostrado é a própria operação do boneco. E não resta dúvida de que práticas de ausência ou presença do operador variam enormemente.

O signo da ausência ou presença do operador possui um impacto fundamental na qualidade e quantidade dos signos de forma do boneco como um todo. Quando o operador está ausente, como em nos exemplos nigeriano e inglês, a qualidade dos signos de forma dos bonecos, feito das variáveis de feições, dimensão e materiais, é apresentado à platéia sem uma mediação visual; a quantidade dos signos de forma limita-se àquelas do próprio boneco. O modo direto de tal apresentação pode ser de extrema importância: em nosso exemplo nigeriano, se algum dos operadores permitisse mesmo que a mecânica da operação fosse revelada, “toda a companhia corria o risco de ser assassinada pelos espectadores. No mínimo, o marionetista ofensor poderia ser morto” (Malkin 1977: 66).

Quando o operador está presente, entretanto, como em nossos exemplos dos Estados Unidos, da Índia e do Japão, a qualidade dos signos de forma dos bonecos são imediatamente transformados, assim como a quantidade dos signos de forma se expandem de modo a incluir a presença do operador. Tal presença altera a totalidade dos signos de forma apresentados em cena e, independentemente dos signos do boneco, mostra uma forma total que é artificial em qualidade e quantidade, sendo conceitual, pois que o conceito visual do boneco como boneco encontra-se tensionado.

Talvez o melhor exemplo da presença transformadora do operador seja o bunraku japonês. Os bonecos em si mesmos apresentam signos de forma quase realísticos em qualidade e quantidade; mas com a presença de até três operadores para cada boneco, a forma geral é desviada do registro imitativo, uma vez que nada que seja realmente realístico pode ser tão obviamente controlado por outros. Pode ser verdade que a justaposição radical dos bonecos quase realísticos com a presença totalmente artificial de seus operadores seja responsável por parte do poder da apresentação do bunraku: os bonecos, independentemente de seus signos de forma de natureza imitativa, tornam-se conceituais de uma forma que compele a platéia a considerar seus status ontológicos. Como já vimos, Knott escreve sobre as simultâneas “ilusão absoluta” e “destruição absoluta” dessa ilusão no bunraku, nas quais “teatro e metateatro” são dispostos um contra o outro (1976: 100).

Assim, na operação dos bonecos do bunraku, os signos de forma são levados aos limites das representações, tanto imitativa como conceitual, provocando um processo de visão dupla talvez da maneira mais radical.

O bunraku não é o único teatro de bonecos que utiliza a presença do operador sobre a cena. As apresentações solo de Bruce Schwartz, um dos melhores artistas de teatro de bonecos dos Estados Unidos dos últimos tempos, e de Peter Arnott acontecem com os operadores/vocalizadores sendo completamente vistos pela platéia. Shwartz, entretanto, diz

que “eu mantenho os mecanismos à mostra porque eu não quero que as pessoas prestem atenção neles. ... Minha teoria é que me ver movimentar os bonecos com as minhas mãos irá se tornar aborrecido ao cabo de certo tempo. Nesse momento os bonecos ficarão mais interessantes que eu” (1983: 106). Arnott comenta da mesma maneira que “após os primeiros segundos a platéia se esquece da minha presença e se concentra completamente na ação [dos bonecos]” (1964: 81). Se tais explicações forem consideradas livres de certa dissimulação, então devem ser certamente consideradas ingênuas: ao passo que a presença do intérprete sobre o palco torna conceitual a totalidade da forma do boneco, sua óbvia concentração em seus bonecos encoraja a platéia a compactuar com as suas vidas imaginárias. De fato, no caso de Arnott, com sua ênfase em produzir tragédias gregas, sua presença em cena pode ser entendida como algo que empresta uma mensagem metatextual à apresentação: os bonecos são, um tanto literalmente, sob o controle de um ser maior, se não divino.

Contrariamente a Arnott e Schwartz, então, não parece que eles, como operadores e vocalizadores, “tornam-se aborrecidos” ou que a platéia se esqueça deles; melhor, sua presença em cena deve ser reconhecida como um aspecto vital de suas apresentações em geral.

O SISTEMA DE SIGNOS DE MOVIMENTO

A maioria dos artistas de teatro de bonecos têm poucas dúvidas sobre o fato de o sistema de signos de movimento ser o mais importante dos três sistemas de signos do boneco. Como pudemos ver, tanto Baird quanto McPharlin definem o boneco primariamente em termos de movimento. Obraztsov declara, sem deixar espaço para incertezas:

O boneco foi criado para ser móvel. Apenas quando se move torna-se vivo, e apenas nas características dos seus movimentos ele adquire aquilo que chamamos comportamento. ... É claro que o texto, assumindo que haja um, possui enorme importância, mas, se as palavras que um boneco diz não correspondem ao seu gestual, elas divorciam-se do boneco e ficam penduradas no ar. (1950: 125)

Veltruský tece um comentário acerca do movimento do boneco que parece ser notável apenas pelo fato de vir de um semiólogo:

Os movimentos transmitidos pelos bonecos são similares àqueles dos seres que representam. Não é uma questão de ser uma formulação mais ou menos precisa; um momento crucial da apresentação do boneco está em questão. ... Os movimentos do boneco transmitem um significado de impulso interno correspondente ao impulso que produz os movimentos dos seres vivos ... e, por contiguidade, esse significado implícito se reflete na própria mente do espectador, tendendo assim atribuí-los uma vida própria. (1983: 89)

Veltruský está correto em dizer que o movimento de representação é um “momento crucial” na apresentação do boneco; a maioria dos artistas de teatro de bonecos, entretanto, diriam que esse é o momento crucial.

O argumento sobre a dominância do movimento sobre tanto forma quanto fala funciona da seguinte maneira. A forma de um boneco pode ser radicalmente irrealística, de modo a apresentar-se ao público com signos tão pouco representativos de um dado personagem, a ponto de serem ininteligíveis por si sós. A já mencionada *Aventuras do Teatro de Bonecos Estatal de Budapeste*, com suas roupas, perucas e estolas, é um exemplo de forma irrealística. Da mesma maneira, a fala de um boneco pode ser radicalmente modificada, ou o boneco pode não apresentar fala, apresentando-se diante da plateia com signos tanto ininteligíveis como inexistentes: exemplos de modificação radical serão oferecidos na próxima sessão; exemplos de bonecos sem fala incluiriam toda a mímica com bonecos e ballets para bonecos. Mas o movimento geral do boneco deve ser inteligível como sendo o movimento da personagem, ou então a forma e a fala, qualquer que seja a sua qualidade representacional, passarão a ser nada além de plástica e oratória.

Há uma extensão desse argumento que trata diretamente da importância relativa de movimento e fala. É atribuído ao objeto específico boneco um movimento direto por meio de seu operador; ou seja, ele se move. Pode também ser atribuída uma fala ao objeto específico boneco, mas este pode nunca falar. Assim, o movimento é intrinsecamente mais importante para o boneco do que a fala. Este argumento parece ser justificado à luz do amplo estudo em termos de apresentações práticas feito por McPharlin: “Quando dois bonecos estão em cena e um deles fala, este deve mover-se e o outro permanecer parado, se não o público não conseguirá distinguir qual dos dois é o que fala” (1938: 81). Embora o movimento seja usualmente significativo em si, também é significativo em termos de permitir a identificação do boneco que fala; movimento demais atropela e oblitera o sistema de signos de fala, mais fraco.

Nossa preocupação nesta seção é a de explicar as maiores variáveis do movimento do boneco, e descrever como são empregados para gerar signos abstratos de vida ao longo do *continuum* da representação. Esses variáveis incluem a mecânica do controle, os pontos de controle e os pontos de articulação do boneco, além da luz e cenografia que podem permitir a implicação do movimento do boneco.

As variáveis do movimento operam de uma maneira diferente do que foi discutido na seção anterior. Lá, cada variável continha o que poderíamos chamar de subsistema de signos no interior do sistema mais amplo; assim, pudemos identificar subsistemas de signos tais

como feições, tamanho, e assim por diante. As variáveis neste sistema de signos [de movimento] não apresentam tais subsistemas. Essa diferença vem da natureza estática da forma, em oposição à natureza dinâmica do movimento. Ao passo que as variáveis de forma apresentam-se diretamente como signos de aparência, signos de dimensão, e aí por diante, as variáveis do movimento não apresentam signos próprios. Operam num nível anterior àquele do signo, pois produzem signos de movimento.

As primeiras três variáveis no sistema de signos de movimento, a mecânica de controle, os pontos de controle e os pontos de articulação do boneco, são todas intrínsecas ao boneco, e geralmente se encontram subsumidas sob a idéia de tipo do boneco, como ocorre na taxonomia objeto-controle. McPharlin declara que: “o movimento do boneco pode ser classificado como movimento de tipo e movimento de intensidade. Cada tipo de boneco, de acordo com a sua articulação e controle, possui seu movimento característico. E esse movimento pode ser sereno ou violento, realístico ou abstrato” (1938: 81). Embora essa definição reconheça as variáveis da mecânica de movimento e das articulações, ela continua limitada numa dependência das características gerais de movimento dos tipos de bonecos. Como já pudemos ver, a verdadeira quantidade de tipos é um tanto incerta, e mesmo em meio a tipos estabelecidos, signos de movimento podem diferir drasticamente. É impossível, por exemplo, caracterizar o movimento do boneco de luva como simples e constantemente violento. Bonecos de luva são, de fato, muito bons com movimento hiperativos, mas podem também ser movimentados de uma forma cuidadosa e calculada. Da mesma maneira, é impossível caracterizar o movimento da marionete como simples e constantemente sereno. Marionetes, ao menos as de fio, são de fato muito boas para executar movimentos lentos e graciosos; mas também podem ser balançadas e giradas com grande força.

Nosso propósito em dividir a discussão acerca de tipo de bonecos em três variáveis intrínsecas separadas é a de permitir uma descrição mais acurada e detalhada da maneira como bonecos produzem signos de movimento. Primeiramente, mecânicas de controle são os meios pelos quais o operador exerce controle; segundo, pontos de controle são aqueles lugares no boneco a partir dos quais esse controle é exercido; e terceiro, pontos de articulação são os pontos pelos quais os bonecos são unidos de modo a permitir movimentos diferenciados de suas partes. Para se compreender como tais variáveis operam, será melhor examinar alguns dos principais tipos de bonecos.

As mecânicas de controle para a marionete de fios tradicional do ocidente são os fios, seguros pelo operador, que suporta o boneco. O movimento do boneco deriva das forças em oposição da tração do operador sobre os fios, contraposta à gravidade; o movimento de um fio

produz cria para o boneco, tanto um movimento de subida quanto um de descida, ou um movimento de pendulação do boneco. Movimento de subida e descida, tal como o da mão de um boneco serrando o ar, ou uma cabeça movendo-se em assentimento, geralmente é produzida independente da extensão do fio. O operador puxa um fio com uma certa velocidade, e o movimento de ascensão correspondente ocorre na velocidade aplicada; quando o operador relaxa a tensão do fio, o movimento de queda ocorre numa velocidade que não excede a aceleração da gravidade.

Para o movimento pendular, tal qual o da mão de um boneco buscando um objeto em algum lugar, ou o balanço executado pelas pernas para o movimento de caminhar, a extensão do fio é algo importante de ser considerado. McPharlin aponta que “quanto maior o fio menor o arco de movimento pendular em seu final e mais aparentemente humana será a ação de uma figura com peso apropriado” (1938: 85). Ou para se verificar a questão de uma perspectiva diferente, quanto maior o fio, mais lento e gracioso será o movimento pendular resultante. Qualquer que seja o comprimento do fio, o operador o puxa numa certa direção, e parte o todo o boneco inicia um movimento de balanço. Esse balanço termina quando o seu potencial de pendulação se exaure, ou quando o operador puxa o fio de volta, ou quando a parte movida do boneco é retida por atrito, como nos passos realizados por uma marionete no ato de caminhar.

As mecânicas de controle de fios operados por cima apresentam uma quantidade de consequências. Por exemplo, marionetes de fio possuem uma capacidade natural de voar, uma vez que a força para cima exercida pelo operador sobre os fios consegue facilmente superar a força para baixo da gravidade. Eles não podem, entretanto, agarrar objetos, pois embora suas mãos possam ser movidas juntamente, elas não podem ser movidas de modo a aplicar pressão; essa limitação pode, entretanto, ser solucionada até certo ponto por meio do uso de dispositivos tais como ganchos ou velcro. Também, marionetes não conseguem “correr” muito bem, pois embora suas pernas consigam ser levantadas velozmente, não conseguem ser descidas de volta ao solo numa velocidade que exceda aquela imposta pela aceleração da gravidade. A única maneira de se fazer uma marionete “correr” é esconder as pernas com uma saia longa ou camisola, ou abandonar toda a tentativa de produzir um movimento imitativo e simplesmente transportá-la, com o uso de tanto movimento de pernas quanto for possível.

As mecânicas de movimento para o boneco de luva ocidental tradicional, como o Punch da apresentação inglesa de nosso exemplo, são bem mais simples do que aquelas da marionete de fios: ele não é mais que a mão e os dedos do operador sobre os quais se assenta o boneco. Em geral, os movimentos do boneco de luva derivam diretamente do movimento da mão e dos dedos do operador. Não há cálculos elaborados a serem feitos, como ocorre com a

marionete de fios, acerca de forças de ascensão e queda, ou ação pendular, ou a distância entre o operador e o boneco. O boneco de luva é, como já vimos anteriormente, nada mais ou menos que um figurino, mais ou menos elaborado, para a mão humana posicionada numa postura ereta. Essa intimidade da mecânica de controle oferece ao boneco de luva uma resposta imediata ao controle que não está presente na marionete de fios, permitindo-lhe o movimento rápido e impetuoso geralmente percebido, como sendo sua característica primordial. Não se deve imaginar, entretanto, que o movimento do boneco de luva esteja limitado a um humor óbvio: na tradição da província de Fujian, por exemplo, o movimento do boneco de luva pode alcançar um nível impressionante de estilização e precisão, com bonecos apresentando combates em artes marciais com impressionante drama e detalhes (Stalberg 1984: 33-34).

As consequências da mecânica de controle do boneco de luva são um tanto diferentes daquelas da marionete de fios. Por exemplo, o boneco de luva é geralmente incapaz de voar, já que a mão apenas consegue ser erguida até o ponto em que a extremidade inferior começa a ser vista e, abaixo dela, o braço do operador. Mesmo que o operador esteja presente sobre a cena com o boneco, não se consegue transmitir um sentido de vôo, devido à óbvia conexão mantida entre o boneco, e o chão, por meio do braço e do corpo do operador. Uma rara exceção está na tradição da província de Fujian, na qual os bonecos são arremessados no ar e pegos novamente, “sem que haja quebra no ritmo dramático” (Stalberg 1984: 34); mas esse movimento espetacular difere grandemente da sustentação em vôo da qual a marionete é capaz. O boneco de luva pode facilmente agarrar objetos, entretanto, já que o operador consegue aplicar uma força de pinça entre os braços do boneco. E o boneco de luva é o boneco “corredor” por excelência: na maior parte dos casos, suas pernas e pés simplesmente assumidas como estando abaixo da borda inferior da nível da janela, e ao boneco necessita-se apenas aplicar uma um movimento de flexão para cima e para baixo enquanto ele “corre” de um lado ao outro do palco; em outros casos, ele até pode ter pernas, cujo movimento é dado diretamente pela outra mão do operador.

Os pontos de controle para a marionete de fios são aqueles pontos onde os fios são presos ao boneco. Em diversas marionetes ocidentais contemporâneas, os pontos de controle incluiriam um cada lado da cabeça, um em cada ombro, um no final das costas, assim como um em cada mão e um em cada joelho ou pé (Baird 1965: 161). Os pontos de controle são importantes para determinar as possibilidades de movimento do boneco. Por exemplo: pontos de controle dos lados da cabeça, ao invés de um ponto único no topo da cabeça, permite que

essa gire para um lado e para outro, bem como para cima e para baixo, embora as mecânicas de controle e articulação do boneco permaneçam inalteradas.

É claro, pode haver uma quantidade bem maior de pontos de controle, para que haja movimentos mais especializados. Cada dedo pode, por exemplo, ser um ponto de controle em uma marionete pianista. Pode também haver menos pontos de controle, como pudemos ver em nosso exemplo da Índia, no qual cada boneco possui apenas quatro – a cabeça, o fim das costas e as duas mãos (Baird 1965: 47).

Os pontos de controle para o boneco de luva são aqueles nos quais se aplica a pressão dos dedos e da mão do operador sobre o boneco. O boneco de luva convencional possui três desses pontos: as extremidades dos braços do boneco e sua cabeça. Pelo exercício da pressão sobre esses três pontos é que quase todo o movimento do boneco de luva é produzido.

A quantidade de pontos de controle para o boneco de luva varia apenas ligeiramente. Um ponto adicional pode ser criado dobrando um ou dois dos dedos do operador sobre o peito ou barriga do boneco; isso é útil para produzir o movimento especializado de um coração batendo ou de um feto chutando. Qualquer um dos três pontos de controle tradicionais pode ser abandonado, mas tudo o que isso faz é produzir um movimento de modo deformado.

Marionetes ocidentais contemporâneas geralmente possuem pontos de articulação referentes aos principais pontos de articulação do corpo humano. James Juvenal Hayes, um artista de animação norte americano da primeira parte do século [XX], acreditava que “quinze juntas são o ideal ... ; elas estariam, cada uma, na extremidade do pescoço, nos ombros, cotovelos, pulsos, quadris, joelhos e tornozelos” (citado em McPaharlin 1938:79). Esses pontos de articulação são também importantes para determinar as possibilidades de movimento do boneco. Por exemplo, pontos de articulação nos quadris e joelhos, em vez de nos quadris apenas, permitem um movimento específico das partes superior e inferior das pernas, assim como movimentos específicos das pernas como um todo, embora a mecânica de controle e os pontos de controle do boneco permaneçam inalterados.

E, é claro, a quantidade de pontos de articulação da marionete é variável. A marionete pianista sugerida acima solicitaria um ponto de articulação na base de cada um dos dedos.

Ao mesmo tempo, haverá umas poucas, como no caso do exemplo indiano, para os quais não haverá pontos de articulação nos cotovelos, sendo que todo o braço é “feito de um tecido estufado por uma substância elástica e fibrosa” que permita um movimento de curvatura mais generalizado (Malkin 1977: 75).

Os pontos de articulação dos bonecos de luva são bem menos numerosos do que os do boneco de fio, até o ponto em que a mão humana contém suas articulações principais. Assim,

pontos de articulação existem no pescoço e nos ombros do boneco de luva, onde os dedos do operador são articulados na junta que os conecta à palma, e à cintura do boneco, onde a mão do operador é articulada ao pulso. Essa última articulação é surpreendentemente expressiva. McPharlin aponta que o punho “possui uma curvatura rotatória, ampla para a frente e não tão ampla para trás, assim como a bacia humana. Isso faz com que reverência, lavar roupa, balançar um machado, e outros movimentos de dobra a partir da cintura, pareçam particularmente *vraisemblable*, quando feitos por um boneco de luva” (1938: 89). Um ponto de articulação adicional pode ser criado em seu peito ou barriga, como mencionado anteriormente, porque o corpo do boneco de luva é geralmente construído de um material maleável. E, é claro, qualquer desses pontos de articulação pode não ser usado.

Esse exame das três variáveis intrínsecas no boneco de fio e no boneco de luva sugere o quanto essas trabalham em separado e conjuntamente em função de gerar movimento. Quase todo o movimento do boneco é derivado dessas variáveis, e descritíveis em termos delas. Deve-se recordar que, em sua abordagem sobre os bonecos de sombra tradicionais, Bill Baird encontra diferenças nas maneiras pelas quais as varas de controle são conectadas aos bonecos. Vamos então concluir nossa análise sobre essas três variáveis intrínsecas com um exame dessas diferenças com certo detalhamento.

Tanto nos bonecos de sombra gregos e javaneses, a mecânica de controle são as varas: no primeiro usa-se, em geral, apenas uma vara, com alguns bonecos podendo ser operados por duas (Baird 1965: 79); no segundo emprega-se em geral três varas (Brandon 1970: 51). Portanto, se formos pensar na taxonomia objeto-controle, diríamos que ainda que ambos sejam bonecos de sombra, são também bonecos de vara: “Por definição, a figura de sombra é um boneco de vara” (Batchelder 1947: xix). Seus movimentos, entretanto, são distintamente diferentes como nos diz Baird. Essa diferença surge da variação na quantidade de varas empregadas, e dos diferentes pontos de controle e pontos de articulação.

O ponto de controle único do boneco de sombra grego é um orifício situado na parte superior do corpo, no qual a vara de suporte é inserida num ângulo reto. A figura era, tradicionalmente, pregada ao bastão; mas segundo Sotiris Spatharis, o mais aclamado entre os artistas gregos de Karaghioz, em 1924 a arte foi “revolucionada” pelo emprego de uma dobradiça no lugar do prego, “tornando possível às figuras mudar de direção e de foco” (1976 [1960]: 128). Essas dobradiças, uma em cada boneco, são geralmente localizadas ao topo da parte traseira dos seus ombros, sendo os bonecos apresentados em perfil, com um golpe na vara de controle o boneco é movido para uma certa distância da tela, girando sobre a dobradiça, de modo a virar-se para a outra direção. Ainda que se use o prego ou a dobradiça.

O operador precisa manter sempre firme a vara de controle durante a apresentação. Há um segundo ponto de controle em alguns bonecos, para um braço ou um falo móveis (Myrsiades 1988: 28-29). Quando dois bonecos estão em cena, nenhum dos dois consegue ter uma segunda vara sendo usada. Ainda, Spatharis nos informa que, apesar de certos relatos exagerados, nenhum operador “pode segurar e manipular mais de dois bonecos por vez” (1976 [1960]: 141).

Os pontos de controle dos bonecos de sombra javaneses diferem em muito. Um ponto extenso existe em toda a espinha do boneco, a partir do qual a vara se fixa, estendida até além da parte inferior do boneco, onde é segura pelo operador; o boneco pode ser facilmente virado e pode também ser mantido em cena por tempo indefinido, com seu bastão de suporte sendo fixado num tronco de bananeira posicionado abaixo do nível da cena, liberando assim as mãos do operador. Dois bastões adicionais conectam-se a pontos de controle situados nas mãos dos bonecos, e podem ser deixados pendendo livremente. Dessa forma uma série de bonecos podem estar junto em cena em determinados momentos, gesticulando uns para os outros (Brandon 1970: 51-63).

Os pontos de articulação usados nas duas tradições de bonecos de sombra também diferem. Para os bonecos gregos. Malkin conta “três ou quatro juntas”, sendo “uma na cintura, uma segunda e terceira em cada joelho, e uma quarta [para boneco com uma segunda vara] em um dos cotovelos” (1977: 62). Como não há pontos de controle abaixo da cintura, os pontos de articulação na cintura e nos joelhos são usados para dar uma qualidade de “balançado livre” ao ato de caminhar do boneco. O ponto de articulação no cotovelo, se existente, permite uma flexão simples da parte mais extrema do braço.

Na tradição javanesa, mesmo que ainda haja em geral apenas quatro pontos de articulação, são dedicados exclusivamente para permitir o movimento dos braços do boneco, estando os pontos em cada ombro e cada cotovelo (Baird 1965 : 57). Como não há pontos de articulação nas pernas, os bonecos são postos para “andar” com seus corpos inteiros por meio de um movimento curto e ágil para cima e para baixa de diversas formas estilizadas. Um vez que um boneco é fixado em cena, o operador pode fazê-lo “amarrar [sua] faixa, ajustar seu arnês, ou alisar [o seu] bigode”, e assim por diante, de modo a demonstrar sua personalidade (Brandon 1970: 65). No decorrer da cena, os pontos de articulação permitem aos braços uma gesticulação detalhada, “trazendo o braço acentuadamente adiante do rosto”, para uma saudação, “erguendo o antebraço acima dos ombros” em sinal de tristeza e assim por diante

(Brandon 1970: 66). O movimento articulado pode ser limitado aos braços, mas, com dois pontos de articulação em cada um deles, a variedade de movimentos a eles concedidos é superior à da sombra grega, tanto em qualidade quanto em quantidade.

Podemos concluir, por meio desse exame, que os teatros de sombras grego e javanês apresentam possibilidades de movimentação notavelmente diferentes, vindas precisamente de suas diferenças em termos de pontos de controle e pontos de articulação. Nenhuma categorização baseada em suas tradições histórico-geográficas ou classificação de objeto e controle de bonecos de sombra ou bonecos de vara poderiam apresentar seus distintos atributos de movimentação.

Há ainda mais uma variável no movimento do boneco, embora esta opere de uma maneira completamente diferente das três primeiras variáveis, não sendo intrínseca ao boneco, mas extrínseca a ele: iluminação e cenografia podem ser usadas para produzir um movimento “implícito” ao boneco, quando da ausência de movimento de fato.

McPharlin sugere que “em seu movimento, verdadeiro ou ilusório, que confere ao boneco animação. ... De fato, quando a face do boneco se move em meio a zonas de luz e sombra, sua expressão adquire certa mobilidade” (1938: 76, 81). O movimento ilusório, ou implícito, das expressões faciais do boneco, produzida pelo deslocamento do boneco por zonas de luz e sombra, podem também ser produzidas com o boneco permanecendo estático, por meio do movimento da luz e da sombra.

No teatro de sombras, um dos movimentos básico da silhueta, ao menos em apresentações que não são iluminadas por luz elétrica, deriva do movimento, não do boneco, mas da fonte luminosa. Como em nosso exemplo javanês “a projeção da sombra é nítida apenas a uma distância relativamente curta, mas devido ao movimento e à oscilação da chama [da fonte luminosa] esta parece infundida com vida” (Brandon 1970: 35). De fato, a própria fonte de luz pode ser movida de um lugar a outro, fazendo com que a sombra do boneco se mova enquanto que este permanece estático; novamente, o movimento pode não ser do próprio boneco, mas implicado sobre ele. Pode-se argumentar que tal movimento implícito está visível apenas àqueles posicionados do lado oposto da tela de projeção, e assim, disponível apenas em teatro de sombras. Mas, assim como na sugestão de McPharlin, um boneco sujeitado diretamente a uma luz móvel e oscilante, em meio a campos alternados de luz e sombra, também gera a implicação de um movimento.

Para dar um exemplo de movimento implícito, direcionemo-nos até o centro de visitantes da Temple Square em Salt Lake City. Onde os Latter-Day Saints¹¹⁴, tem usado um cenário com figuras imóveis diante de um diorama para relatar as histórias de sua religião, com um sistema de som em *off* com narrações e vozes de personagens. As diversas figuras são destacadas por luzes quando estão “falando”; por meio do emprego de efeitos de iluminação sutis, as expressões de suas faces parecem alterar-se, e mesmo suas mãos parecem gesticular. Ainda, os próprios dioramas são, em alguns casos, móveis, e a mudança em suas cenas de fundo sugerem implicitamente o movimento das figuras no espaço.

Como pudemos ver quando tratamos da visão dupla, o teatro de bonecos é uma função da percepção e da imaginação da audiência; o boneco não necessita, literalmente, ser um objeto, e não consegue, literalmente, estar vivo. Da mesma maneira, signos de movimento do boneco não precisam, literalmente, ser produzidos pelo movimento do próprio boneco; podem ser produzidos externamente, conferindo a sugestão do movimento. Qualquer que seja a geração literal do movimento, este é percebido pela plateia como sendo como movimento do boneco, e, tal como os signos abstratos do boneco em geral, ajuda a provocar a imaginação de vida.

Ainda permanece por ser demonstrado de que maneira os signos de movimento gerados pela maioria das variáveis, três intrínsecas e uma extrínseca ao boneco, localizam-se no decorrer da apresentação. Na tabela apresentada anteriormente, os três estágios de signos representacionais foram caracterizados como sendo com, a despeito de, e contra o boneco. Signos de movimento feitos com o boneco são signos para os quais a disposição das três variáveis intrínsecas foram expressamente criadas; esses signos fornecem uma qualidade de representação imitativa. Signos de movimento feitos apesar do boneco são signos para cuja apresentação as variáveis intrínsecas não foram expressamente criadas, mas para as quais são, de alguma forma, capazes; tais signos fornecem uma qualidade de representação convencional e estilizada. Signos de movimento feitos contra o boneco são signos para cuja apresentação as variáveis intrínsecas possuem pouca ou nenhuma relevância, e para os quais a variável extrínseca pode ser empregada para produzir movimento implícito; esses signos fornecem uma qualidade de representação conceitual. Em todos esses casos, a quantidade de signos de movimento é simplesmente a soma do movimento produzido.

Um exemplo de signos de movimento produzidos com o boneco é o nosso exemplo japonês: os bonecos apresentam signos detalhados de caminhada e gesticulação, e mesmo de

¹¹⁴ NT: Santos dos Últimos Dias, fiéis da igreja cristã restauracionista de mesmo nome, também conhecidos como mórmons ou mórmones.

“chorar, respirar pesadamente, costurar, fumar e dançar” (Adachi 1985: 51). A qualidade e quantidade desses signos são produzidas pela mecânica de controle, que são varas curtas, geralmente com gatilhos para movimentos especializados, e também contato direto mão-para-boneco; pelos pontos de controle, na base da cabeça, as terminações dos braços e os pés, e também aqueles lugares operados pelos controles de gatilho, tais como as sobancelhas e os dedos; e pelos pontos de articulação, que espelham com muita precisão as articulações do corpo humano.

Tal complexidade, entretanto, não é necessária para se movimentar um boneco. Stefan Lenkish, produtor de um teatro de bonecos na Romênia, relata a sua descoberta que “se [o] boneco apresenta um movimento particular com perfeição, o espectador adquire a impressão de que ele pode realizar qualquer movimento concebível” (1967 [1965]: 28). Simplicidade pode ser tão eficiente à sua maneira quanto a complexidade. Um movimento, feito no grau de perfeição que lhe permitiram as variáveis intrínsecas de movimento – tal como o aceno suave de uma mão, com o pulso flexionado e os dedos se abrindo – é suficiente para fazer a plateia imaginar uma completa capacidade de movimentação para o boneco.

Simplicidade e complexidade podem também estar engenhosamente entrelaçadas, como neste exemplo dado por Obraztsov:

Fazer um boneco que possa realizar todos os movimentos físicos do ser humano é impossível. Não se pode, por exemplo, fazer um boneco que se barbear-se, tomar banho, saltar a certa altura, velejar, dançar uma valsa e fazer uma parada de mão. ... O herói de nossa peça *Dois amores para nós* precisa fazer tudo isso ao longo da trama. Foi por isso que precisamos fazer uma série de bonecos que pareciam ser o mesmo, mas com diferentes estruturas anatômicas. A impressão do espectador é a de ter visto apenas um boneco ao longo de toda a peça. De fato, há trinta deles. (1954: 13)

Um exemplo de signo de movimento feito a despeito do boneco pode ser encontrado em nossa apresentação de sombra javanesa. Como vimos, esses bonecos não possuem pontos de articulação abaixo da cintura, ainda assim eles “andam” para dentro e para fora da cena. Essa caminhada como pernas fixas e imóveis é aceita por convenção, uma vez que a forma de construção do boneco não permita nenhum tipo de caminhada que não seja estilizada. Apesar disso, os modos de andar de diversos personagens são bastante característicos, conferidos pelo controle do operador sobre o suporte e as varas dos braços. Por exemplo, “Ardjuna caminha suavemente ao longo da tela, sem movimentos verticais. Ambos os braços pendem para baixo ou um dos dois balança gentilmente. ... Bima salta pela tela em duas ou três voltas, com o antebraço inclinado para trás e o braço estendido para frente num gesto forte” (Brandon 1970: 65).

Outro caso de signo de movimento feito apesar do boneco pode ser encontrado no exemplo inglês do Punch. Como vimos, enquanto que o punho do operador permite uma ampla articulação na região da cintura do boneco, o mesmo não pode ser dito dos dedos nos braços do boneco. Os movimentos dos braços do boneco derivam unicamente dos pontos de articulação em seus ombros, e os braços, incapazes de dobrarem-se nos cotovelos, estão sempre rígidos (McPharlin 1938: 89). Esse movimento é estilizado, e é aceito convencionalmente como o movimento apropriado para o boneco de luva.

Deve ser notado que signos de movimento feitos apesar do boneco devem manter, em sua estilização e convencionalismo, uma certa consistência de representação. Rose Soroky, num olhar geralmente superficial sobre a estética do boneco escreve: “A plateia não consegue criar empatia com um boneco cujos pés não tocam o chão ou cujos joelhos permanecem dobrados durante a caminhada” (1982: 6). De fato, a plateia pode, sim, criar empatia, mas unicamente se a convenção for estabelecida e mantida, de que nenhum pé de boneco toque o chão, ou se, como ocorre na sombra javanesa, os joelhos de todos os boneco estiverem dobrados.

Um exemplo de signos de movimento feitos apesar do boneco foi dado em nossa discussão sobre a produção de Salt Lake City, na qual a iluminação e o cenário produziam movimentação implícita. Mas o movimento feito apesar do boneco não se limita a movimento implícito. Este ocorre sempre que o boneco é tratado como sendo aquilo que a plateia entende que ele seja.

No teatro de sombras javanês:

Personagens sobrenaturais podem ser aumentados em tamanho pelo movimento de aproximar o boneco da fonte de luz. Um efeito extremamente belo é criado ao mover o boneco lentamente até o limite da área de apresentação ao mesmo tempo em que o descola da tela, então o encostando novamente. A sombra se dissolve e desaparece no ar, e então rematerializa-se. ... Um efeito especial é produzido quando uma figura é virada de modo a encarar direção oposta: parece que o personagem se comprime numa linha fina, e então se expande novamente (Brandon: 1970: 36).

Esses signos de movimento são gerados em completa desconsideração com a articulação do boneco. A mecânica de controle e os pontos de controle estão envolvidos apenas no sentido em que permitem ao operador tratar o boneco como um objeto suscetível a movimentação geral. Ainda que esses movimentos sejam especialmente agradáveis e provocativos.

Em cenas de batalha na tradição de Liège, “sempre que uma figura grande representando um general, e seis ou sete figuras menores colidem, geralmente no ar, com

outro grupo similar a esse, os participantes da plateia compreendiam estar testemunhando uma batalha titânica” (Malkin, 1977: 25). O público estava de fato presenciando bonecos sendo movimentados como se fossem pouco mais que objetos para serem arremessados; novamente, não é necessária nenhuma articulação para efetuar tal movimento, e nenhum ponto de controle em particular. O que importa aqui é que o operadores tenham meios para jogar os bonecos para dentro da luta.

Movimento contra o boneco é relativamente raro, mas demonstra o quanto os signos de movimento, assim como os signos de forma, podem abranger todo o conjunto da representação, provocando a visão dupla de diversas maneiras.

O SISTEMA DE SIGNOS DA FALA

A fala, todos parecem concordar, é diferente. Nós já pudemos ver como Veltruský sugere que o sistema de signos da fala difere dos outros porque, nele, “os *signans* [significantes] e os *signatum* [significados] são existencialmente a mesma coisa” (1983: 71); também já vimos como Green e Pepicello o localizam em seu próprio canal “auditivo”, separado do canal “visual” ocupados por forma e movimento (1983: 147). A significância da diferença entre fala e movimento é, entretanto, matéria de profunda discordância. Nós já vimos como Baird e McPharlin desconsideram inteiramente a fala em suas definições de boneco, e como Obraztsov espontaneamente desfaz-se do “texto, imaginando que haja algum” (1950: 120). Agora devemos discutir de que forma alguns estudiosos vieram a considerar a fala como sendo o mais importante entre os sistemas de signos do boneco.

Samuel Foote, um produtor e artista de teatro inglês do século XIX, conta uma história sobre o orador romano Livius Andronicus:

Transmitindo um sentimento popular em uma de suas peças, [ele] foi tantas vezes solicitado ao bis que, um tanto exausto, declarou-se incapaz de qualquer outra repetição a menos que um de seus aprendizes subisse ao palco e experimentasse declamar a passagem, sobre a qual ele [Livius] tentaria gesticular. ... Aqui, senhores, pela separação da personagem, tem-se o boneco completamente. (1812: 150)

A peça contendo esta história é atravessada por declarações acerca do teatro antigo, muitas delas não menos memoráveis. Jurkowski comenta, com um ar quase apologético: “Deixando-se de lado o aspecto histórico da declaração de Foote, devemos admitir que ele apontou para a característica essencial do teatro de bonecos” (1988 [1983]: 74). Ele prossegue afirmando que “a separabilidade do objeto falando e a fonte física da palavra ... é a qualidade distintiva do teatro de bonecos” (1988 [1983]: 79).

Apesar da afirmação de Jurkowski, a declaração de Foote parece exagerada a ponto de soar tola. Devemos de fato considerar Livius Andronicus, com suas gesticulações de carne e osso, como sendo um boneco? Obviamente ele não é: ele não é um objeto no sentido inanimado empregado por muitos autores, inclusive Jurkowski; tampouco é um “objeto” no sentido mais amplo usado neste estudo. Ele é, e isso é claro, um homem vivo, fazendo mímica sobre a apresentação de uma fala dita por outro.

Jurkowski não parece ter articulado uma argumentação para a importância singular da separação entre o “objeto falante” e a “fonte física da palavra”, e é possível que ele de fato não quisesse ter dito o que disse. Em outro artigo, escreve: “Em qualquer teoria do teatro de bonecos, o fator mais importante é a relação entre o bonequeiro e o boneco” (1988 [1979]: 4). Como já pudemos ver, sua própria definição de teatro de bonecos se esforça em destacar a variabilidade desse relacionamento, não apenas para a fala, mas também para o movimento. Talvez, inspirado por Foote, ele tenha ido longe demais ao focalizar esse relacionamento apenas em termos da fala.

Veltruský não pretende ir tão longe quanto Jurkowski faz ao proclamar a predominância da fala: “O signo [geral] produzido no teatro de bonecos nem contradiz automaticamente a predominância do componente verbal, literário ... nem favorece tal predominância” (1983: 97). Isto sua suficientemente imparcial, mas, no mesmo artigo, Veltruský faz a sua própria afirmativa singular sobre o poder da fala para o boneco. No ventriloquismo, ele sugere:

É por meio de suas próprias qualidades sonoras que a maneira de falar do ventríloquo – uma maneira velada – invoca a imagem do falante como semelhante ao humano, mas não exatamente humano; com a ajuda dessa convenção, esse falante assemelhado ao ser humano é percebido como sendo um boneco. Isso é verdadeiro mesmo quando o vocalizador está só, como no caso da famosa apresentação radiofônica de Peter Brough e seu boneco Archie Andrews para a BBC nos anos 1950. Não seria talvez muito forçada a conclusão de que a apresentação estranhada de um ventríloquo ou marionetista com um modificador de voz transmita a imagem correspondente do boneco de ventríloquo ou do boneco em qualquer ocasião (1983: 103).

Se não é, de fato, “muito forçado”, então os signos do sistema da fala sozinhos seriam necessários para constituir o boneco. E se são, então certamente a fala será o sistema de signos mais importante do boneco. Mas seria muito forçado? É provável que os ouvintes de rádio de Peter Brough, ou similarmente, de Edgard Bergen nos Estados Unidos, sabe, por meio de conhecimento anterior, da existência do boneco Archie Andrews, ou Charlie McCarthy, e que a fala a eles atribuída, por serem bonecos, é decorrência desse conhecimento

prévio, e não da simples apresentação das falas. Isto quer dizer, a apresentação da fala reforça o conhecimento de que há um boneco que não está sendo visto, mas não constrói o boneco em si. Se os ouvintes de rádio não soubesse que era o boneco quem estava “falando”, me parece que simplesmente tomariam a fala como pertencente a uma determinada personagem. E assim, apesar da sugestão de Veltruský, signos de fala, por si só, não podem ser considerados com capazes de constituir um boneco.

Mas ainda, deve-se argumentar, a natureza peculiar do sistema de signos de fala, o confere uma importância arrebatadora para o teatro de bonecos. Erik Kolár sugere que “o material inanimado do boneco e a voz humana do manipulador”, embora pareçam estar em desacordo, de fato “constitui-se numa unidade específica e dialética no teatro de bonecos: a síntese da voz viva e do boneco animado” (1964: 68). Bogatyrev concorda com essa sugestão, e prossegue afirmando que “o boneco parece mais vivo quando seus movimentos estão combinados à voz humana. Numa apresentação em que o boneco faz apenas pantomima, a animação da matéria inerte do boneco sem a voz humana para acompanhá-lo não é tão convincente para o espectador” (1983 [1973]: 60). Kolár e Bogatyrev parecem aceitar que a fala do boneco soa mais ou menos humana em sua apresentação, e isto é diretamente atribuído ao boneco. Mesmo quando este é o caso, como em nosso exemplo africano, e em muito do teatro de bonecos norte americano contemporâneo, essa “unidade dialética” conferida pela fala é problemática. Pode-se argumentar, ao contrário, que a fala com sonoridade humana atribuída ao boneco enfraquece a presunção de “vida” do boneco ao dispor um contraste infeliz entre a artificialidade de sua forma e seu movimento.

Além disso, as pressuposições de Kolár e Bogatyrev são problemáticas em si mesmas. Em nossos exemplos indiano e inglês, a fala do boneco é modificada de tal maneira que apresenta poucas características da voz humana. Em nosso exemplo japonês, a fala de todas as personagens é apresentada por um narrador visível, ao passo que no exemplo norte americano, é apresentada por cantores postos à vista: em ambos os casos esta é claramente separada do boneco. O relacionamento entre voz e boneco é bem mais complexo do que Kolár e Bogatyrev parecem compreender. A queixa de Jurkowski contra o reducionismo sincrônico certamente se aplica aqui.

Mas permanece por ser dito que a fala é, de fato, diferente, e de três maneiras. Primeiro, a única entre os três sistemas de signos, ela é, de fato, dispensável, e usualmente dispensada.

Por exemplo: em 1983, a Pandemonium Puppet Company apresentou um *sketch* intitulado “Sapo e Blocos”, dirigido por Bart Roccoberon Jr. Um sapo antropomórfico, em

nada semelhante a Kermit, vem ao palco incauto acerca da plateia. Ele varre o espaço da cena, que foi generosamente sujo com talco de bebê, ao ponto em que tudo se transforma numa tempestade de areia; a plateia ri, e o sapo se conta de que não está só. Embora a plateia espere que o sapo fale algo, ele prossegue em silêncio. Ele se curva em agradecimento, demonstra frustração diante da resposta pouco calorosa que recebe, e curva-se novamente para uma recepção melhor. Enquanto prossegue brincando com a plateia, um bloco de montar desliza para dentro da cena, fazendo o sapo tropeçar nele e continuar a varrer. Move o bloco de lado e continua o seu trabalho; o bloco desliza para trás dele e o faz mais uma vez tropeçar.

O *sketch* continua em silêncio, com dois blocos adicionais surgindo eventualmente, por uma duração de cinco minutos. É bastante provável que que a tensão criada pelo silêncio do sapo seja um fator importante no sucesso da peça, pois a ausência de fala deixa a plateia atentamente presa a cada movimento: uma contração de sua cabeça ou encolhimento de ombros comunica sua personalidade mais claramente que qualquer texto falado.

Um *sketch* dessa natureza não se dá sem as suas limitações; mais especialmente, a falta de fala é difícil de ser mantida sem a tensão criada, podendo dissipar-se em frustração da plateia. Jiří Trnka, um cineasta Tcheco que empregava bonecos para obter belos efeitos, sem que haja nenhuma fala dos bonecos em seus primeiros filmes, mas eventualmente encontrava algum valor no recurso:

Após as experiências [de Trnka] enquanto filmava *Antigas Lendas Tchechas*, para as quais [poucas falas de bonecos] conferiram um efeito poderoso, ele não pode resistir à tentação de desenvolver isso além. Ele agora se dava conta de que precisava fazer seus bonecos falar de modo a provocar uma vida nova a eles. Anteriormente a esse filme ele usava palavras com muita precaução. ... Em *Antigas Lendas Tchechas*, ele as usou de uma maneira muito mais complicada e exigente. Um monólogo respeitável introduzido sob a forma de um comentário exterior produziu um impacto considerável, e adicionado a isso, os bonecos falavam diversas vezes. Isso levou Trnka a apenas um pequeno [passo] da expansão até mais diálogos, com toda a atração adicionada de uma caracterização mais completa e réplicas divertidas. (Bocek 1963: 191)

A fala do boneco pode certamente oferecer “uma caracterização mais completa e réplicas divertidas”, assim como a expressão de diálogos literários e profundos. Mas claramente, o que quer que isso venha a adicionar à apresentação do boneco, ela não é de forma alguma necessária. Dessa forma, é impossível concordar com quem afirma que a fala é, de qualquer forma, “o traço distintivo do teatro de bonecos”.

A segunda maneira pela qual a fala se diferencia dos outros sistemas de signos, é que esta pode ser apresentada automaticamente, sem afetar a sensação da plateia com objeto percebido e vida imaginada. Isso é feito mais comumente, com frequência crescente nos

Estados Unidos, por meio da fita gravada com a trilha sonora em correspondência com a apresentação física dos bonecos. Não precisamos discutir em profundidade o efeito estético do emprego de “diálogos enlatados”: basta dizer que, por um lado, a produção ganha uma certa regularidade de uma performance vocal competente, na qual efeitos sonoros e trilha musical podem estar perfeitamente integrados, ao passo que, por outro lado, toda a espontaneidade da apresentação é perdida para o ritmo constante da gravação.

Essa questão do diálogo pré-gravado torna-se especialmente interessante na medida em que poderia fazer parecer a fala algo semelhante ao controle mecânico ou eletrônico de movimentos. Como já vimos, para o primeiro caso, preferimos chamar a figura teatral movimentada mecanicamente de autômato, em vez de boneco. Ainda assim, o diálogo gravado previamente não parece levantar questões de importância semelhante, na medida em que ninguém que haja escrito sobre teatro de bonecos jamais sugeriu que seu emprego renda à figura teatral título diferente do de boneco, ainda que muitos deplorem essa prática devido à falta de espontaneidade que provoca. Pode-se atribuir isso a apenas a uma das maneiras pelas quais a fala do boneco é, ao menos tacitamente, considerada de menor importância que seu movimento.

A terceira forma pela qual a fala difere dos demais sistemas de signos é aquela notada por Veltruský, Bogatyrev, Green, Pepicello e outros, que a determina como mais apoiada na vida real do que as demais, fazendo com que a produção de uma voz humana geralmente signifique uma voz humana. Como foi sugerido anteriormente, essa diferença pode trabalhar a favor ou em detrimento da apresentação do boneco; mas o artista de teatro de bonecos que ignora essa questão corre o risco de lidar com uma grande inconsistência na maneira como os signos são apresentados. Tratando de suas falhas anteriores na maneira de apresentar a fala dos seus bonecos, Obraztsov aponta: “Eu [deveria ter] compreendido que esta não é uma questão apenas da voz, mas das necessidades das emoções [e da voz] do ator em coincidir com as do boneco; e até mesmo com as suas dimensões” (1950: 119).

Esta terceira diferença se encontra no verdadeiro centro do sistema de signos da fala, e as variáveis do sistema de signos todas se referem a encontrar meios pelos quais a fala do boneco possa coincidir com a forma e a movimentação do boneco de modo apropriado. A maior parte das variáveis desse sistema de signos são características paralinguísticas, dialeto/linguagem, modificação vocal e a presença ou ausência sobre a cena do vocalizador. Essas variáveis podem atuar como signos próprios, como no caso das variáveis do sistema de signos da forma, ou como produtores de signos, como as variáveis do sistema de signos de movimento.

A primeira variável envolve características paralinguísticas ou, alternadamente, características de suprasegmental. Elam define essas como sendo “características vocais com [as quais] o falante dota [a fala] para além e acima da sua estrutura fonêmica e sintática” (1980: 79). Apoiando sua discussão no trabalho de muitos linguistas, Elam isola os elementos de “volume, amplitude, timbre, raio, inflexão, ritmo e enunciação” (1980: 81). Como são empregadas em teatro de bonecos, as combinações mais comuns das características paralinguísticas oferece um caminho de estereotipia vocal capaz de sugerir particularidades de personalidade para personagens diversos, ao mesmo tempo em que permite uma fácil compreensão da diferenças entre esses personagens. Essas combinações de características paralinguísticas podem ser dispostas de uma maneira que se aproxima da fala normal das personagens, apresentando signos de fala que são imitativos tanto em qualidade quanto em quantidade; ou podem ser dispostos de uma maneira que resulte numa caricatura da fala normal, apresentando signos de fala estilizados em qualidade e quantidade.

O uso de características paralinguísticas para a caracterização de falas normais em personagens solicita pouca discussão. Cada pessoa possui seus atributos vocais específicos; no teatro de bonecos, elementos paralinguísticos são combinados de modo a criar personagens com seus atributos vocais próprios. Basta caminha pela rua em qualquer grande cidade para perceber a vastidão da variedade da voz humana, e com que facilidade e regularidade elementos paralinguísticos são combinados.

Característica paralinguísticas encontram-se pesadamente apoiadas suportando nosso exemplo javanês. O operador de bonecos deve apresentar não apenas as falas de numerosas personagens, mas também descrições de rituais e narrações básicas. A diferenciação da fala é conseguida por meio de variações de timbres vocais e qualidades atribuídas a cada personagem; uma apresentação especialmente estilizada, pontuada por um ocasional “encadeamento seco de palavras ritmadas, aqui e ali”, é empregado para descrições de rituais; e narrações básicas são ditas limpamente, com pouco uso de “técnicas especiais” a ela associadas (Brandon 1970: 62-63).

Na tradição siciliana há mais de um narrador, mas elementos paralinguísticos são empregados assim mesmo para criar a representação estilizada dos signos de fala para diversos personagens-tipos:

O timbre da voz é mudada de acordo com o tipo da personagem. ... As personagens cômicas e positivas ... falam com vozes nasais, cacarejantes e estridentes, diferentemente dos personagens cômicos negativos, que falam em dialeto com uma voz rouca porém estridente. ... Os heróis positivos possuem um timbre claro e ressonante; os negativos possuem um timbre rouco, obscuro e gutural. (Pasqualino 1987: 11)

Deve ser apontado, com Pasqualino, que em associação às características paralinguísticas. A tradição siciliana também faz uso de dialeto/idioma variável para a caracterização e distinção entre personagens. Como ocorre nos três sistemas de signos, as variáveis podem ser combinadas de diversas maneiras.

A variável do dialeto/idioma é empregada comumente em tradições nas quais classe social e nacionalidade, de acordo com o uso de variados dialetos e idiomas, são atributos significantes para a caracterização das personagens. Ainda, o uso de idiomas por um determinado personagem pode se dar de maneira tão particular que pode até mesmo criar um dialeto pessoal.

Após seu estudo brilhante acerca de técnicas de modificação vocal, para o qual brevemente iremos voltar nossa atenção, Proschan discute três outras técnicas disponíveis ao bonequeiro tradicional para dar distinção entre as falas de diversos personagens, e para distinguir a fala do boneco da fala do ator. Primeiramente, “a solução [no teatro de bonecos siciliano] pode ser tão simples quanto a alteração de registros do italiano ao siciliano e vice-versa para mostrar vilões e heróis” (1981: 552). Como já pudemos ver, características paralinguísticas também são uma parte da solução siciliana. Em segundo lugar, os elementos paralinguísticos podem envolver “sintaxe desorganizada”. Como assinala Bogatyrev, “antigos marionetistas [tchecos], transmitindo a linguagem de heróis de classe mais elevada ..., distorcem a fala coloquial comum [e] intencionalmente cometem erros de gramática, ao passo que mostram camponeses falando corretamente o tcheco” (citado em Proschan 1981: 552). Parece provável que em outras tradições, nas quais as apresentações sejam destinadas às classes mais altas, os signos da fala equivocada *versus* fala correta estariam invertidos. A terceira solução envolve “paródias exageradas de estilos estereotipados de fala, elaboradas para muito além do que é necessário para caracterizar a personagem” (1981: 552). Esta solução faz uso de elementos paralinguísticos, como já foi discutido.

A variável mais constantemente notada do sistema de signos da fala do boneco é a da modificação de voz, na qual a voz do vocalizador é sujeitada a uma modificação, ou distorção, por meio do emprego de um dispositivo mecânico postado diante ou no interior da boca. Proschan oferece uma relação de aparelhos tipicamente usados no teatro de bonecos tradicional:

Modificadores de voz existem em três grupos: aqueles apoiados na parte de trás da boca (geralmente duas placas rígidas unidas com uma fita de vibração entre elas); as usadas na frente da boca (que também usam uma fita de vibração); e os usados no exterior da boca (esses são cornetas tubulares [kazoo]). (1981: 533)

Um modificador de voz usado no fundo da boca, entre a parte de cima da língua e do palato do vocalizador, chamado de “swazzle”, é usado em nosso exemplo inglês; um usado na frente da boca, seguro entre os dentes do vocalizador é empregado em nosso exemplo indiano (Proschan 1981: 534). Modificadores de voz seguros no exterior da boca, apoiados por uma espécie de arreo, incluindo não apenas o kazoo mas o chamado de pato e os apitos que imitam sons de aves, não são incomuns em produções contemporâneas.

Assim como essa variedade de dispositivos sugere, o uso de modificação vocal é sempre igual. Quanto mais para o interior da boca o instrumento é posicionado, maior a dificuldade do vocalizador para a articulação da fala. E mais, qualquer que seja o aparelho em particular, ainda assim o vocalizador mantém o controle sobre a entrega dos signos de fala. Proschan aponta que “ao usar o modificador de voz, o marionetista pode almejar por clara inteligibilidade, inescrutabilidade absoluta, ou qualquer ponto intermediário. O objetivo varia de uma tradição a outra, até mesmo, de um momento a outro dentro da apresentação” (1981: 533). Seria seguro sugerir, entretanto, que a modificação vocal geralmente produz signos de fala que tendem na direção do extremo conceitual do continuum da representação, uma vez que é o aspecto formal da fala, ao invés de seu conteúdo, o que com isso se atribui ao boneco.

A essa lista de dispositivos tradicionais de modificação vocal devem ser adicionados aqueles propiciados pela tecnologia contemporânea. Ainda que a apresentação seja “ao vivo”, com uso de microfones, ou com fitas pré gravadas, a eletrônica oferece uma série de possibilidade de signos de fala, incluindo efeitos de eco, distorções fonéticas, e a simples manipulação do volume, entre muitos outros. Em geral, essas possibilidades não são usadas para produzir um alto grau de ininteligibilidade, mas parece apresentar maior variedade de usos do que a modificação de voz tradicional.

Signos de fala ininteligíveis, ainda que sejam muito usados, são claramente bastante limitados em termos de fornecimento de sentido. Como pode um discurso feito com voz modificada ser tornado inteligível diante de uma plateia? De acordo com Proschan, isso pode ser conseguido de três maneiras: primeiro: por meio de “diálogo e repetição”, em que as palavras distorcidas do boneco são repetidas claramente de forma assertiva ou interrogativa por um interlocutor, outro boneco ou pelo marionetista; segundo, por meio do “evento comunicativo”, no qual o movimento do boneco, seja gestual ou ação, clareia a intenção da fala; e terceiro, pela própria fala modificada, em que “a correspondência próxima entre os contornos da fala natural e da fala [modificada] do boneco” devem ser percebidas, e na qual

“a redundância e a resistência da distorção” da fala natural deixa a fala do boneco repleta de significação comunicativa (1981: 535-39).

Fala com voz modificada apresenta dificuldades óbvias ao artista de animação e à plateia, ainda assim é empregada comumente em muitas e variadas tradições. Mas tais dificuldades são superadas por seus benefícios: “um marionetista que precisa falar por muitos bonecos possui apenas uma voz natural, portanto deve lançar mão de uma [grande] quantidade de estereótipos vocais, ou deve encontrar alguma outra maneira de alterar radicalmente sua voz natural (ou empregar as duas soluções conjuntamente)” (1981: 528).

Proschan menciona ainda outros benefícios: “o som peculiar dos modificadores vocais alerta a plateia sobre a chegada dos marionetistas e o início da apresentação”; “a voz estridente é inapelavelmente engraçada”; o modificador de voz “pode ser usado para comunicação ‘secreta’ (a transmissão de deixas)”; e o modificador vocal “pode indicar quando personagens em particular estão falando”, como quando, em suas peças, apenas Punch ou Petrushka possuem vozes modificadas (1981: 540-41). Ele prossegue dizendo:

Vozes de bonecos às vezes são explicadas, pelo mesmo analista, em termos opostos: são vozes pequenas para corresponderem ao tamanho diminuto dos bonecos ... mas também são capazes de produzir efeitos bem humorados por força de sua incongruência. ... A verdade é que ambos estão corretos. Às vezes nós percebemos um sistema semiótico em obra internamente consistente e mutuamente suportado. ... Às vezes nós vemos ... a interação de dois [sistemas] distintos, ainda que relacionados. (Proschan 1981: 548-49)

Mas há uma diferença entre "vozes pequenas" e vozes modificadas. Uma voz pequena pode corresponder ao boneco enquanto esse não está sendo engraçado por si, como na voz gentil e estilizada do sapo Kermit, dos Muppets; uma voz modificada pode ser engraçada se não corresponde ao boneco, como no caso hipotético do uso de um *swazzle* para fazer a voz do gigante feito em tamanho maior que o humano para a história de *João e o pé de feijão*.

Proschan está tentando chegar a um acordo com o que talvez seja o benefício mais importante da modificação vocal, um benefício tão óbvio que ele não chega a considerá-lo explicitamente. Como Speaight nos lembra:

Há uma disparidade inerente entre a figura do boneco e a voz humana; podemos nos acostumar à convenção por meio da qual uma voz humana em todo o seu volume supostamente estaria saindo dos lábios (usualmente) imóveis de uma marionete, mas há amplas evidências de que no passado era considerado necessário disfarçar a voz humana quando esta falava num show de bonecos. ... Devemos aprender corretamente .. que o emprego de algum tipo de megafone ou caixa de ressonância nos forneceria exatamente aquele timbre "inumano" à voz que é necessário para fazer com que o ato de marionetes seja uma forma completamente distinta de entretenimento. (1947: 37-9)

O uso de modificação leva embora a "disparidade entre a figura do boneco e a voz humana"; confere o "timbre inumano" à voz do boneco que a torna unicamente sua.

Veltruský apresenta a mesma questão: "Para se combinar a fala humana ao objeto inanimado e a noção contida em seus meios, a apresentação da voz se faz de modo estranho a ponto de ser percebido como sendo a própria voz do boneco, mais antropomórfica do que humana" (1983: 103). Ou, como nos termos deste estudo, é dado ao ontologicamente paradoxal boneco, com a modificação vocal, uma fala apropriadamente paradoxal.

Como os signos de fala não são apresentados diretamente pelo próprio boneco, como ocorre com signos de forma e movimento, o problema fundamental apresentado ao artista de animação é o de fazer os signos de fala parecerem apropriados. Signos de fala característicos - signos de fala apontados para o extremo imitativo do continuum da representação – não são, em muitos teatros de bonecos tradicionais e na maioria dos contemporâneos, geralmente apresentados devido à sua falta de adequação. Mesmo que sejam usados apenas elementos paralinguísticos de fala, para a criação da fala caricatural, eles ajudam a estabelecer uma relação entre a fala e os outros sistemas de signos do boneco. A recorrência no uso da modificação vocal sugere o grau de necessidade de existência para essa correlação.

A última das variáveis do sistema de signos da fala do boneco é a presença ou ausência sobre o palco do vocalizador do boneco. Essa variável produz um impacto similar ao da ausência ou presença sobre o palco do operador do boneco. Quando o vocalizador está presente, os signos de fala do boneco são radicalmente deslocados do ponto onde de outra forma poderia se encontrar no continuum da representação para um ponto mais adiante no sentido do extremo conceitual. A presença em cena do vocalizador difere daquela do operador do boneco, no entanto, no sentido em que é comumente empregada não apenas com o uso de signos de fala imitativos, como se dá com a presença do operador de bonecos com signos de forma imitativos, mas com o emprego de signos de fala vindos de ambos os extremos do continuum, operando de modo diferente para cada um.

Nós vimos como Jurkowski protesta contra aproximações sincrônicas que não conseguem reconhecer o elemento de serviço. O que está de fato em questão, entretanto, não é o serviço, mas a interação, ou a sua ausência, entre o vocalizador sobre a cena e o boneco. No exemplo de Jurkowski do Retábulo de Mestre Pedro, o contador de história não interage verbalmente com os bonecos, e apresenta todas as falas da apresentação, seja narrativa ou fala de personagem. Uma falta de interação similar ocorre em nosso exemplo japonês. Embora Jurkowski argumente que bonecos de bunraku venham a diferir dos de Mestre Pedro porque

“não são simplesmente ilustrações para o acompanhamento da cantiga do narrador ... [mas] são componente visuais das personagens” (1988 [1983]: 65), o mesmo pode ser dito, como já vimos, dos bonecos de Mestre Pedro, pois eles, também, “não são simplesmente ilustrações”. A apresentação de Petrushka à qual Jurkowski se referiu, entretanto, assim como o nosso exemplo indiano, apresentam vocalizadores em cena que interagem verbalmente com os bonecos traduzindo suas falas com voz modificada e entabulando diálogos. Proschan escreve: “Significativamente, em muitos casos mencionados, os modificadores de voz são vistos em uso juntamente com um intérprete ou interlocutor. O interlocutor pode empregar uma forma peculiar de diálogo que envolve a sua repetição, geralmente sob a forma de perguntas, das falas distorcidas do boneco” (1981: 533). Segundo a insistência de Jurkowski, essa é certamente uma outra questão.

Vocalizadores em cena em postura não interativa, como no caso do Retábulo de Mestre Pedro e em nosso exemplo japonês, apresentam falas de personagens que tendem na direção do extremo imitativo do continuum. Se eles se dispusessem a interagir com os bonecos, falando por si próprios em vozes normais, borrariam a linha que distingue a fala dos bonecos da fala humana. Os signos de fala que apresentam são conceituais na medida em que a plateia pode claramente distinguir que o boneco não pode falar por si. Reciprocamente, vocalizadores interativos sobre a cena, ou interlocutores, como no caso da peça de “Petruschka” e em nosso exemplo indiano, apresentam uma fala humana própria, contraposta à fala de voz modificada dos bonecos. A linha que separa as duas maneiras de falar permanece suficientemente clara. A fala do boneco ainda é conceitual em si, uma vez que é quase ininteligível, e presença sobre a cena do vocalizador reforça o caráter conceitual na demonstração da sua necessidade de uma tradução.

CODA – METÁFORA E O BONECO

O boneco está relacionado com a metáfora de duas maneiras distintas, ainda que relacionadas: o boneco em si mesmo pode ser tido como uma metáfora de humanidade, o termo “boneco” pode ser aplicado a algumas pessoas em particular. O processo central para o boneco da visão-dupla, e o paradoxo ontológico do boneco que decorre desse processo são as chaves para o entendimento desses dois envolvimento entre o boneco e a metáfora.

O poder do boneco como metáfora é uma confirmação implícita de que a idéia de visão-dupla é um processo central para ele. Na maioria das manifestações de teatro de bonecos, como pudemos ver, o operador e/ou vocalizador não se encontra presente em cena, e ainda assim o boneco é entendido como uma criação intencional, submetida a um controle intencional. Mesmo quando o boneco é apresentado na maneira mais imitativa possível, ele é visto por sua plateia como sendo um objeto. Como também pudemos ver, mesmo quando o operador e/ou vocalizador se encontra presente em cena, e o boneco é obviamente uma criação intencional submetida a um controle intencional, ele ainda é entendido pela plateia como possuidor de uma vida simulada. O boneco conduz sua conotação metafórica pelo fato de provocar por inerência própria o processo de visão-dupla, produzindo dúvida quanto ao seu *status* ontológico: qual seria a natureza desse ser?

Deve ser recordado que o encanto do boneco foi rastreado, alternadamente, da cara reminiscência das bonecas de infância ao arrebatamento arquetípico do totem religioso. Como foi demonstrado anteriormente, essas teorias são individualmente inadequadas e mutuamente incompatíveis. De qualquer forma, ambas as teorias adquirem novos significados quando o conceito de visão-dupla se aplica a elas. Pois que tanto na brincadeira infantil com bonecos quanto na cerimônia ritual, há uma notável, e de certa forma intencional, tendência a tornar a margem entre “objeto” e “vida” pouco clara; em ambas, as associações metafóricas de criação e controle podem facilmente virar-se de questões acerca da ontologia do boneco para questões da ontologia humana.

Não deveria ser surpreendente o fato que a relação metafórica entre deus/indivíduo para indivíduo/boneco encontra bem mais expressões literárias do que aquela que vai de criança/brinquedo para pessoa/boneco, pois que as ramificações filosóficas da primeira parecem bem mais profundas do que as da segunda. Mas ao discutirmos alusões literárias a essa relação metafórica, o leitor deve estar atento de como é fácil ela se traduz em relações

mais domésticas, também. O processo de visão-dupla do boneco o dota com um poder metafórico que se expande em ambas as direções a partir da humanidade.

Batchelder vai direto ao assunto quando declara: “a idéia do boneco é irônica por si mesma. Eis uma personagem, mais ou menos aproximada da vida, movimentada por um ser humano que é seu mestre. Ninguém deixa escapar a analogia entre o boneco dominado pelo homem, e o homem dominado por forças maiores que ele mesmo” (1947: 299).

Este estudo tem sugerido reiteradamente que o boneco é visto como sendo um objeto, ao mesmo tempo em que se imagina que possui vida. O boneco como sendo uma metáfora de humanidade, entretanto, apoia-se numa inversão dessa formulação. No sentido metafórico, as pessoas são vistas por outras pessoas como possuindo vida, enquanto que, ao mesmo tempo, imagina-se que não são nada além de objetos. O poder do boneco como metáfora de humanidade depende dessa inversão, e no paradoxo ontológico que ela nos lega. Em última análise, esta é uma questão de quem, ou o que, cria e controla.

Aristóteles, ou o autor antigo de um texto a ele atribuído, invoca a metáfora do boneco para explicar o controle exercido pelos deuses sobre, não apenas sobre a humanidade, mas sobre todo o universo. Ele escreve, sobre o Operador Primordial: “Tudo o que é necessário é um ato de sua vontade – do mesmo tipo que controla as marionetes puxando os fios para mover as cabeças ou as mãos dessas pequenas criaturas, então seus ombros, seus olhos, e às vezes todas as partes de seus corpos, que respondem com graça” (*citado em Baird 1965: 38*). O próprio universo, que é percebido como real, é imaginado nessa metáfora cosmológica a ser não mais que o boneco dessa força superior, a força original.

Uma visão não menos cosmológica, mas mais focada na metáfora deus/indivíduo indivíduo/boneco, é comum em Java, onde, segundo Brandon nos informa, “num nível místico, a tela [de sombras] pode ser tida como simbolizando o céu; o palco de casco de bananeira, a terra; os bonecos, o homem; e o [operador de bonecos], deus, quem, por meio de seu conhecimento e poder espiritual traz o homem à vida” (1970: 18).

Jurkowski descobriu um poeta Anatólio do século XIII de nome Birri que expressa de modo similar de humanidade como boneco, criada e controlada pela força superior de Deus:

Homens sábios buscando a verdade
Erguem seus olhos para a tenda dos céus
Onde o Grande Apresentador do mundo
Há muito montou seu teatro de sombras.
Detrás de sua tela ele está apresentando um espetáculo
Desempenhado pelas sombras dos homens e mulheres da sua criação.
(1988 [1979]: 2)

Talvez a meditação mais extensa da poesia ocidental sobre o boneco como metáfora da humanidade possa ser encontrada no longo poema de Conrad Aiken “Punch, o mentiroso imortal”. Próximo ao final da obra, o artista de bonecos, chamado “charlatão”, tem um momento de reflexão:

Repentinamente, aqui, ao parar diante da janela escurecida [...]
 Ele viu a si mesmo, – embora um deus, – o boneco dos deuses;
 Girando em cabriolas o sonho de um sonhador maior [...]

Ele se dirige a um dos seus bonecos:

“Eu, também, sou um boneco. E como és um símbolo para mim [...]
 Eu também sou um símbolo, um boneco preso a fios,
 Indefeso, colorido, com uma expressão fixa e imutável
 (Embora alguém tenha dito ‘mágoa’ ou ‘risos’!) de alguém que se inclina
 Sobre mim, assim como me inclino sobre você. ... E mesmo esse Alguém, –
 Quem sabe que compulsão o acomete, que mãos vindas da escuridão
 Tocam as suas cordas com ele! ... Quem sabe se essas mãos não são as
 nossas!”
 (Aiken 1953: 360-62)

A corrente de dúvida ontológica sugerida nesse poema se estende para cima do boneco ao artista, até “Alguém” mais acima, que também sofre da “compulsão” de “mãos vindas da escuridão”. Surpreendentemente, o poema também sugere que a cadeia se estende para baixo, e que o artista pode, de alguma forma, controlar o deus, e o boneco, de alguma maneira, controla o artista.

Essa última sugestão pode parecer ultrajante mas o boneco, de certa forma, controla a maneira pela qual é controlado. Craig afirma, como sendo um princípio da operação de bonecos: “Você não o move, você permite que ele se mova; essa é a arte” (*citado em* Jurkowski 1988 [1979]: 14). No sentido prático, isto quer dizer que o papel do operador de bonecos é aprender o potencial de movimentação do boneco, e permitir que esse potencial se realize. Num sentido mais místico, ainda que se admita que certo limite de tal misticismo possa ser transgredido, isso quer dizer que o papel do operador de bonecos é mostrar humildade diante da presença de sua criação.

De modo similar, Philpott ressalta a objeção de Walter Wilkinson, um autor e artista de teatro de bonecos inglês do século XIX, de que “a idéia de que bonecos são criaturas inanimadas controladas por seres humanos é incorreta, e a posição é exatamente o oposto: o artista está à mercê de seus bonecos” (1969: 209). A sugestão, na ressalva irônica de Wilkinson assim como no poema um tanto sério de Aiken, é que não apenas o boneco, a pessoa e o deus, todos apresentam um estatuto ontológico duvidoso em termos de ser controlado pela força superior mais próxima, mas de que estatuto ontológico não é menos

duvidoso no fato de ser controlado pela força *inferior* mais próxima. O paradoxo metafórico do boneco pode apontar para as duas direções.

A criação e o controle exercidos pelo deus sobre a humanidade não é o único assunto acerca de criação e controle oferecido pela metáfora do boneco; as pessoas, de diversas maneiras, podem também ser criadas e controladas por outras pessoas, mais poderosas. Horácio, nas suas *Sátiras*, escreve, uma pessoa para outra:

... que sou eu para você?
 Veja como você, que se impõe sobre mim
 Se inclina e se esfrega para outros tal qual um boneco de fios!
 (citado em Jurkowski 1988 [1979]: 2)

A cadeia de dúvida ontológica é aqui identificada, metaforicamente, dentro do contexto das relações humanas, que podem mesmo ser vistas como não mais que uma série de trivialidades marionetizantes. Speaight nota que Marcus Aurelius apresenta “uma imagem concentrada e escarnekedora da exposição vã na qual as vidas da maioria dos homens é conduzida [quando escreve sobre] ‘a pompa vã de uma procissão, uma atuação ... fuga de ratos assustados, marionetes dançando em fios’” (1990 [1955]: 26).

Stalberg cita Xuan-zong, um imperador Chinês do século XVIII, que apresentou uma imagem da fatuidade da vida humana, identificando a si mesmo como um boneco de fios patético:

De madeira esculpida e fios de seda esticados, este velho homem é feito,
 De pele envelhecida, qual uma galinha, e cabelos como os de uma garça, ele
 é como se fosse um homem verdadeiro;
 Em um momento, a manipulação termina, ele se queda imóvel em repouso;
 Qual vida humana em meio ao mundo dos sonhos.
 (1984: 21)

A metáfora do boneco pode também ser empregada num sentido mais internalizado. Em qualquer pessoa, o *status* ontológico do “rosto” apresentado por outras pessoas pode ser sujeitado, metaforicamente, a dúvida. Jukowski menciona Adam Mickiewicz, um romantista polonês, que escreveu: “Essas marionetes artificiais que chamamos pessoas podem nos acolher em amizade, sorrir para nós, chorar às vezes, mas no fundo você encontra egoísmo, ganância e orgulho manipulando suas cordas, dominando essas figuras” (1988 [1979]: 6).

As ligações metafóricas entre a humanidade e o boneco têm sido expressas não apenas na literatura, mas no próprio teatro. Como menciona Batchelder:

Alguns tipos de drama poético e trágico são adequados para bonecos. A *morte de Tintagilles*, de Maeterlink se provou um meio excelente para bonecos, em parte devido a sua intensidade concentrada, e em parte pelo fato de as personagens se encontrarem tão obviamente sob os poderes de forças além de seus controles, de modo a fazê-los parecerem-se com bonecos humanos. (1947: 300-301)

Em sua análise do trabalho de Maeterlink, Knapp comenta que “o que impressionou a Maeterlink ... foi a natureza passiva, remota, impessoal e de autômato da marionete, no modo como esta confrontava inutilmente as forças do destino. Ele viu uma analogia entre homem e marionete: ambos são manipulados por forças exteriores, ambos ignoram esse controle sobre suas vidas” (1975: 77).

Há certamente grande poder nesse uso metafórico do boneco, mas deve ser mencionado que tal uso não funciona igualmente bem com todos os tipos de bonecos. Quando um par de bonecos de luva engaja-se num abraço desajeitado e improvável, ou um grupo de marionetes de vara siciliano colide divertidamente um sobre o outro até que as cabeças rolem, literalmente, a metáfora de humanidade um tanto melancólica como sendo escrava do destino parece difícil de ser aplicada.

Deve-se notar também que a segunda parte da analogia de Maeterlink, que nem a pessoa nem o boneco se dão conta de serem controlados, é imprecisa. Bonecos podem facilmente apresentar signos que sugerem que são “conscientes” de serem controlados. Jurkowski aponta que em uma cena apresentada pelo artista alemão contemporâneo Albrecht Roser e seu palhaço marionete, Gustav, as cordas de controle de Gustav acabam abraçando-se intencionalmente, e o boneco recorre ao operador para que este as desembaralhe; “ele é um boneco jogando com a sua consciência de ser um boneco” (1988 [1983]: 78). E mal deve ser mencionado que muitas pessoas apresentam um desejo intenso por serem manipuladas por alguma força maior que elas, seja uma divindade, uma circunstância histórica, ou outras pessoas. Deve-se argumentar que a própria vida humana é regularmente, se não invariavelmente, sujeita a controle empresta à metáfora do boneco o seu poder peculiar: nós vemos a nós mesmos no boneco porque sabemos perfeitamente que nossa liberdade de ação é circunscrita por forças externas.

Como se sugere no poema de Aiken, a metáfora do boneco é mais rica e mais complexa do que pode parecer a princípio. A riqueza e complexidade é manifestada numa produção da “Sinfonia clássica” de Prokofiev pelo Teatro de Bonecos Estatal de Budapeste, na qual a plateia assiste a “espectadores vivos” assistirem enquanto uma orquestra de verdade toca a música para uma espetáculo de bonecos:

Num palco de corte em estilo rococó (o palco dentro do palco), os bonecos apresentam uma comédia italiana tradicional com rígido convencionalismo. O tédio artificial e cortês é, entretanto, quebrado repetidas vezes pelas aparições [do boneco] de um gato no palco dentro do palco. Ante essa visão, um cachorrinho de madame mimado [pertencente a um “espectador”, e presumivelmente vivo à sua própria maneira] se enfurece e começa uma luta.

Os dois animais perseguindo-se vão gradualmente destruindo esse mundo de arte forjado. Varas de luz são quebradas, as pernas do palco caem, instrumentos são destruídos de modo a revelar seus componentes mecânicos no fosso da orquestra; até um espectador com uma peruca branca [que imaginávamos ser vivo] é abatido de modo a revelar que não é senão uma casca oca devorada por cupins, um boneco vazio. (Gál 1978: 41)

Pelo final apocalíptico da apresentação, a compreensão da plateia acerca do que é real e do que não é acaba completamente confundida. A questão sobre quem está no controle abriu-se a um ponto irrespondível, e a plateia é então convidada à metáfora do boneco não apenas para a “realidade” da apresentação, mas para a realidade em si.

Essa breve exposição dos empregos literários e teatrais do boneco como metáfora sugere que essa dimensão metafórica pode perfeitamente ser mais difundida do que o próprio fenômeno do boneco, e pode ser operativa, tal como o processo de visão-dupla, em uma maneira sincrônica. Ou seja, pode ser perfeitamente possível que a metáfora do boneco esteja mais presente no humano de que o fenômeno do boneco no teatro humano. Uma questão fascinante surge dessa sugestão: será que a metáfora emerge da observação do boneco, ou será que o boneco é uma consequência do reconhecimento dessa metáfora? Ou, para apresentar a questão de outra maneira: a sensação de que as pessoas e os bonecos se parecem por terem sido criados e controlados por forças superiores surge da observação de que o boneco é, de fato, criado e controlado dessa forma, ou a prática de criar e controlar bonecos surge da observação de que as pessoas são criadas e controladas dessa forma? É duvidoso que essa questão possa ser respondida com alguma segurança, e nenhuma tentativa nesse sentido será feita aqui. Mas a questão em si é significativa, no sentido em que apresenta ao menos a possibilidade de que a humanidade, acreditando-se criada e controlada por uma força mais poderosa, precise dar expressão a essa crença por meio da criação e do controle de pessoas substitutas, de um modo análogo àquele pelo qual a criança, sujeito à disciplina dos pais, exercita uma disciplina infantil sobre seus bonecos.

Não importando se foi a metáfora do boneco ou o próprio boneco o que veio primeiro, a apresentação do boneco não consegue evitar a provocação de implicações metafóricas. Como pudemos ver, essas implicações estendem-se para além da questão imediatamente óbvia de criação e controle. Como Szilágyi argumenta, “Os verdadeiros meios de expressão do teatro de bonecos é ... a metáfora da cena”:

Com seu estilo simbólico de apresentação a cena do teatro de bonecos conduz o espectador a acreditar que, ao passo que o mundo teatral pode se realizar num plano em separado, um no qual os bonecos são seres independentes, obedecendo às suas próprias leis, tudo afinal se encontra enraizado no mundo humano, e nele refletido. ... [O espectador] é lembrado

que o mundo irreal da arte e a realidade da vida quotidiana existem simultaneamente e lado a lado uma à outra. (1967 [1965]: 37)

Não é apenas de uma questão de criação e controle que a metáfora do boneco levanta por meio do processo de visão-dupla, mas uma questão de compreensão a realidade em si mesma: o que é um “objeto” e o que é “vida”?

A distinção traçada anteriormente entre o boneco e o ator vivo pode ser claramente vista nessas referências metafóricas feitas ao boneco: a figura do ator vivo não consegue sustentar metáforas como essas, por que não levanta questões dessa profundidade acerca de criação e controle, e não desafia a plateia com o desnordeante paradoxo ontológico da visão-dupla, “objetos” *versus* “vida”.

O boneco também está relacionado com a metáfora no sentido em que o termo “marionete” pode ser empregado, metaforicamente, para pessoas em particular. Quando ocorre, não é aplicado como um termo de aprovação.

O termo em si, mesmo independente de sua aplicação metafórica, tornou-se um termo infeliz, ao menos no Ocidente. Suas conotações podem não ser inerentemente pejorativas em culturas com tradições de boneco que sejam altamente valorizadas; mas no Ocidente, onde as tradições do boneco são geralmente entendidas como sendo derivações marginais do teatro vivo, tais conotações são quase que invariavelmente negativas.

Encarando a realidade, Craig escreve: “‘Boneco’ é um termo de desprezo, mesmo que ainda exista quem encontre beleza nessas pequenas figuras, ainda assim tornaram-se degeneradas” (1911: 90). É claro, mesmo Craig deixa escapar algum desprezo com “essas pequenas figuras”, argumentando que por serem degeneradas, devem ser substituídas pela figura mais exaltada da *Übermarionette*.

Se pode parecer que Craig exagera na questão quando ele aponta que “‘boneco’ é um termo de desprezo”, ou se nos parece que, décadas adiante, se dedicou ao termo um pouco mais de respeito, deve-se apenas levar em consideração a comedida resposta de Malkin à edição de setembro de 1972 dedicada aos “Bonecos” do *Drama Review*:

Os editores chegam ao ponto de por a palavra *boneco* entre aspas porque o termo, em suas visões, não “descrevem satisfatoriamente” ... os conceitos do ator inanimado, despersonalização, encarnação, e assim por diante” [Michael Kirby, “Introdução”, *Drama Review* 16 9(1972): 3]. É como se os editores estivessem convencidos de que a palavra *boneco*, sem aspas, representasse um conceito por demais elementar, ou uma forma de arte ingênua demais para os seus propósitos. Eles parecem ignorar ou estarem incautos da possibilidade de que o boneco, tal como o ator e a máscara, é um elemento essencial do teatro. Os artigos tratam bonecos como se fossem máscaras, o boneco como se fosse um símbolo, o ator como boneco, e assim

por diante, mas não há qualquer tentativa de articular nenhum conceito contemporâneo do boneco como boneco. (1975: 3)

E se, no entanto, imaginarmos que essa condescendência se enfraqueceu ao longo das quase duas décadas, o leitor é convidado então a refletir sobre a quantidade e a natureza das discussões sobre teatro de bonecos das quais ele ou ela possa ter participado com qualquer adulto que não possua interesse acadêmico ou prático no assunto.

É bastante provável que a difamação do teatro de bonecos derive em parte das associações metafóricas que o boneco evoca. No Ocidente contemporâneo, rituais religiosos são vistos geralmente com condescendência apenas pouco menos que brincadeiras de criança. E, como o teatro de bonecos no Ocidente foi reduzido no mais das vezes a estudos acadêmicos do uso de bonecos em religiões de outras culturas, e para apresentações para crianças em nossa cultura, essa condescendência tem sido amplamente reforçada. Deve parecer, se especularmos por um momento, que ocidentais sofisticados possuem um medo quase mórbido de levar poder de suas imaginações a sério da mesma maneira como fazem com o poder de suas percepções. Eles acreditam que a justaposição de imaginação e percepção, com o subsequente paradoxo ontológico que ameaça as suas compreensões acerca de “objeto” e “vida”, como algo enervante, e assim evitam o problema inteiramente por meio do desmerecimento da prática do teatro de bonecos, que provoca isso. Talvez a disposição de uma cultura para apreciar o teatro de bonecos dependa da disposição dessa cultura em aceitar o paradoxo ontológico desafiante da visão-dupla.

Tratar de uma pessoa, metaforicamente, como se essa fosse um boneco é falar dessa pessoa com certo grau de desprezo. Tal desprezo encontra-se enraizado no desprezo da consideração do termo em si, mas a questão é ainda mais complexa. Ser chamado de marionete é não apenas ser rotulado com um termo desagradável, mas é também conferir ao *status* ontológico de alguém uma espécie de dúvida desdenhosa. Um exame completo das maneiras pelas quais o termo marionete tem sido empregado em referência a pessoas encontra-se além do alcance deste estudo; mas duas aplicações mais comuns podem ser discutidas.

Alguns políticos e, de fato, alguns governantes. São regularmente chamados de marionetes. Por exemplo, Vidkun Quisling, um homem cujo nome tornou-se parte da própria língua inglesa, foi chamado de marionete dos nazistas quando lhe foi conferido o poder sobre a Noruega recém-conquistada; ainda, o governo estabelecido pelos vietnamitas após a conquista do Camboja foi chamado de “regime marionete”. O desprezo na denominação de alguém como marionete é óbvio; mas sob esse desprezo há um ataque ao estatuto ontológico

do sujeito. Teriam Quisling e o governo vietnamita governado nos seus direitos, ou forma eles criados e controlados por forças, nesse caso forças de natureza política, mais poderosas que eles mesmos? Foram eles “objetos”, sobre os quais se agiu, ou “vidas”, que agiam? Tanto Quisling quanto o regime vietnamita no Camboja, de fato governaram nações ostensivamente independentes; mas ao mesmo tempo, ambos eram obviamente sensíveis às vontades daqueles que os investiram do poder. Seus estatutos ontológicos eram certamente duvidosos; metaforicamente, eram marionetes em todos os sentidos.

Igualmente, homens e mulheres apaixonados são regularmente chamados de marionetes. Tomemos como exemplo Cleópatra, uma figura da história e da literatura a quem se atribuiu frequentemente ter estado sob o jugo de não apenas alguns homens em particular, mas do próprio amor. Ainda que, tanto na história quanto na literatura se aceite que Cleópatra foi alguém tão provida de vida quanto qualquer outro, ela é, ao mesmo tempo, vista como um objeto subjugado pelo poder avassalador do romance. Dessa forma Cleópatra é uma “marionete do amor”, criada e controlada por uma força, nesse caso de natureza emocional, mais poderosa que ela. Mais uma vez, seu estatuto ontológico se encontra em dúvida e, metaforicamente, ela também é uma marionete em todos os sentidos.

É importante que se reconheça que, enquanto termos tais como “governante marionete” e “boneco do amor” envolvem questões de criação e controle, eles sugerem a existência do que pode ser chamado de “mundo-plateia”, que precisa lidar com o estatuto ontológico da pessoa em questão. Assim como com o boneco entendido como sendo uma metáfora geral da humanidade, o que se apresenta não é nada além da questão do estatuto de alguém como sendo “objeto” e/ou “vida”.

O poder do boneco, como sendo uma metáfora da humanidade e como sendo um termo empregado acerca de pessoas, surge do processo paradoxal de visão-dupla, que é central para o boneco. A plateia do teatro e o mundo-plateia devem lidar, em última apreciação, com questões de ontologia, com questões de ser. A cena do teatro de bonecos e o palco do mundo apresentam figuras que são desafios à compreensão; é a missão dessas plateias, que não são mais que a humanidade, em parte ou em seu todo, arbitrar acerca da natureza do ser.

Sobre o autor

STEVE TILLIS, autor teatral, ator e diretor, tem trabalhado em teatro profissional desde 1974. Seu artigo “O encanto do boneco: deus ou brinquedo?” foi publicado em *A linguagem do boneco*, editado por Laurence R. Kominz e Mark Levinson.

ANEXO B

Entrevista com Beto Andreetta, fundador da Cia Pia Fraus

Teatro Rondon Pacheco, Uberlândia, 06 de novembro de 2010.

Mario: - Beto, faz o seguinte: fala um pouquinho do início da Pia Fraus. Como ela começou?

Beto: - Falo.

Mario: - Junto com esse início eu gostaria de deixar a seguinte pergunta – se é que essa pergunta tem alguma, alguma função. Qual é o desejo artístico que cria a Pia Fraus?

Beto: - A Pia Fraus começou em 1984. A gente considera. Eu considero, junto com o Beto Lima, que fomos a dupla que iniciou a Pia Fraus, a gente se conheceu em Abril de [19]84. A gente considera esse momento como o começo da Pia Fraus, a gente passa a contar, mesmo que não chamou-se Pia Fraus logo no começo, a gente dá como início da história da Pia Fraus a minha história com o Beto Lima que é o *Pimencaí*. A gente fazia parte de um projeto de arte educação, chamava-se Criança Faz Arte, de uma mineira – em Belo Horizonte começou a Pia Fraus –, e quem capitaneava isso era uma moça que chama Doroty Marques. [Ela] ainda faz. É cantora, ainda mexe com coisas de educação, cada vez em lugares mais remotos, assim como Rondônia, Acre... Ela que nos junto. No começo de [19]84, em janeiro, eu estava chegando de uma viagem, uma turnê que eu tinha feito com meu primo, que foi meu primeiro grupo de teatro que se chamava Paco Beto e Bonecos. Uma turnê latinoamericana – sul americana, na verdade. Trabalhamos muito no Equador, no Peru, na Bolívia. Eu tinha tido aulas de violão antes de ir para isso, então eu voltei e fui encontrar meu professor de violão, que estava trabalhando com essa Doroty Marques. Ela me conheceu, achou engraçado, ela já fazia um trabalho pra criança, com educação. Me convidou, e a gente começou a fazer a base do primeiro espetáculo. Ela vendeu um projeto de educação em Minas Gerais, e lá ela agregou mais uma pessoa a esse projeto, que foi o Beto Lima. Então foi aí que eu conheci o Beto Lima. Conheci o Beto Lima dentro de uma sala de aula numa escola pública numa favela, chamada Favela do Cafezal, no morro do Cafezal em Belo Horizonte. E a gente nem precisou falar. Ele chegou atrasado para a atividade, e eu já estava no meio da molecada, tentando fazer alguma coisa. Ele foi lá, entrou, e: vâmo lá! E foi. Ficamos dois anos, praticamente os dois primeiros anos da nossa vida artística em comum, junto com essa mulher, Doroty Marques. E a gente fez esse projeto em Belo Horizonte, em Penápolis que é interior de São Paulo e em Presidente Prudente. E nós três juntos fizemos a primeira peça, que se chamava O vaqueiro bicho Froxo, em [19]84. Depois, no final de [19]86 eu me desliguei dessa mulher, voltei pra São Paulo – eu sou de São Paulo, o Beto é de Minas. Eu voltei pra São Paulo, [e] num momento muito curto eu criei um grupo, fiz uma, vamos dizer uma variante [do primeiro espetáculo], que eu fazia com o Beto, mas fazia o espetáculo sem o Beto em São Paulo. O Beto [Lima] ficou trabalhando em Presidente Prudente, uma das cidades que a gente já tinha passado. Durante esse ano [19]86, a gente refez o Vaqueiro e o Bicho-Frox, fizemos uma versão só minha e dele. No começo de [19]87 – [19]88, talvez. Em [19]87 ele ficou em Presidente Prudente. A gente foi pra São Paulo com esse primeiro espetáculo, O Vaqueiro Bicho-Frox. E logo na primeira temporada do a gente ganhou o prêmio, tinha um prêmio da FUNDACEN¹¹⁵ na época, que é a Funarte de hoje em dia.

Que eram os cinco melhores espetáculos infantis do ano na cidade de São Paulo. A gente já ganhou esse prêmio logo de cara. Então, nosso primeiro espetáculo, nossa primeira temporada

¹¹⁵ FUNDACEN, Fundação Nacional de Artes Cênicas. Órgão ligado ao Ministério da Cultura, fundada em 1975 e extinto durante governo Fernando Collor de Mello, no ano de 1990.

na cidade de São Paulo, e a gente já foi conhecido imediatamente como uma coisa legal, já ganhamos esse prêmio.

O começo, foi essa a história. Tanto eu quanto o Beto [Lima], nos éramos muito apaixonados, e somos até hoje – o Beto não mais, [por]que ele faleceu em 2005. Mas, sempre, o que permeava nosso discurso era uma paixão pela cultura popular brasileira, mas assim, com violência. A gente só enxergava isso na vida, a gente só queria ser isso. A gente falava que nossa finalidade, nosso escopo, era [fazer] uma releitura da arte popular brasileira. Uma releitura de maneira contemporânea da arte popular brasileira. Era isso que a gente queria fazer. A gente tinha esse conceito. Estava muito claro o que a gente queria, artisticamente. Era reler a arte popular brasileira de uma maneira mais contemporânea. Era isso, com teatro de bonecos e misturando sempre atores com teatro de bonecos.

Mario: - Sempre misturando atores...

Beto: - Sempre, desde o começo. Eu antes de fazer essa turnê com o... com o Paco, meu primo, eu estudei no Ventoforte¹¹⁶ com o Ilo [Krugli], em [19]81 e [19]82. E pro Brasil o Ilo foi o grande introdutor desse tema né? Do bonequeiro, vamos dizer assim, o ator-manipulador à vista do público. O Ilo que traz essa informação pro Brasil, né?

Mario: - O Barquinho, História de Lenços e Ventos...

Beto: - Exatamente.

Mario: - Tem uma relação também da Pia Fraus com o XPTO...

Beto: - Então: tem, porque nesse período, também, eu cursei o Ventoforte, meu único estudo. Eu fiz o 2º grau, depois fui morar na Itália um ano, voltei, tentei fazer duas vezes a USP e não passei nunca. Prestei pra cinema e aí desencanei, porque eu entrei pra coisa do Ventoforte, do teatro, e achei que não precisava – e realmente não precisou no meu caso, né? Então eu não cursei faculdade, e o Beto [Lima] também não tinha feito. E em [19]81, [19]82, o Ventoforte era uma escola, sempre foi. Não sei se ainda é uma escola, não. Não sei, mas nesse momento era um escola muito em voga, assim, pra quem queria fazer um teatro infantil de mais qualidade. Não tinha tanta oferta em São Paulo de escolas nos anos [19]80. [Havia] muito menos grupos, ele tinha realmente uma coisa *novidosa*, assim, naquele momento. Ele [Ilo Krugli] era realmente o *top* do que se fazia em teatro de bonecos e teatro pra crianças. Tanto que ele coordenava uma coleção na Abril Cultural de teatro pra criança, que vinha em fascículos, vinha com livro. Ele tinha um papel predominante, assim mesmo, na discussão da linguagem teatral para a criança. Ele trouxe um monte de conceitos, um monte de coisas. Porque ele tinha trabalhado com a Nise da Silveira¹¹⁷ no Rio, e estava migrando pra São Paulo. Ele era “o cara”; tido o grupo. E o Osvaldo Gabrieli, que é o fundador da XPTO dava aula também no Ventoforte em [19]81 e [19]82. Então eu fiz o curso do Ilo, de teatro infantil, e o curso do Osvaldo, de teatro de bonecos. [Foram] os dois únicos cursos, assim, formais [que eu fiz].

Cada um tinha lá a sua duração; eu passava o dia inteiro no Ventoforte, foi um mergulho. E essa coisa também, eu fiz essa viagem pela América do Sul muito incentivado pelos dois, que são argentinos e carregam essa tradição que [tem] o teatro de bonecos da Argentina [de

¹¹⁶ Teatro Ventoforte. Companhia teatral fundada em 1974 pelo artista plástico, educador e artista de animação argentino Ilo Krugli. Na década de 1980 Ilo, juntamente com a companhia, muda sua sede do Rio de Janeiro para São Paulo, onde institui um teatro onde são apresentados espetáculos e ministrados cursos. O Ventoforte é responsável pela formação de diversos artistas de animação em São Paulo desde esse momento, participando de alguma maneira na formação de companhias como a XPTO, a Truks e Pia Fraus, dentre outras.

¹¹⁷ Nise da Silveira (195-1999). Psiquiatra brasileira conhecida pela introdução da psicologia junguiana no Brasil, revolucionária no que se refere ao tratamento dispensado a pacientes psiquiátricos, fazendo uso, entre outras coisas, da arte para tratamento e pedagogia dos pacientes.

circulação]. Muito influenciado pelo [Federico] Garcia Lorca, que morou em Buenos Aires, trazendo essa bagagem da circulação, do La Barraca¹¹⁸. Então vem desse eco do Garcia Lorca que vai acabar batendo em mim, entendeu? Ele influencia uma geração argentina, influencia a próxima, e acaba passando pela geração do Ilo – uma terceira depois do Lorca passar. Aí o Ariel Bufano¹¹⁹, que fez o [Grupo de Titiriteros del] Teatro San Martin também está nesse barco. O Osvaldo estuda com o Ariel, parte do teatro San Martin, vê o Ventoforte no Festival Internacional do Sul¹²⁰, se apaixona, joga tudo pra cima, aquela caretice argentina, vem morar em São Paulo e começa um curso de teatro de bonecos.

Aí eu sou, vamos dizer, descendente desse movimento, né? Dessa passagem do Garcia Lorca pela argentina, que vai resultar também na história da Pia Fraus. Porque eu faço esse grupo com meu primo, faço essa viagem, e encontro o Beto. O Beto está voltando de uma experiência com o Vital Santos¹²¹ em Pernambuco, em Caruaru. Ele viveu lá por um ano e meio, dois anos. Então, eu de um lado apaixonado pela cultura popular, mas mais influenciado por essa passagem pela Bolívia, Equador, e já um pouco de Brasil, já tinha viajado bastante, e ele voltando do nordeste. Então aí está: essa é a matriz resultante da Pia Fraus.

Mario: - Uma coisa muito interessante na linguagem da Pia Fraus, e eu acho que é, na minha opinião, mas aí é uma outra história, é o que vai identificar muito a Pia Fraus como, como uma companhia bastante próxima do que a gente vai chamara de uma companhia de teatro de animação, é essa vontade de cruzamento de linguagens e competências.

Beto: - É. Faz sentido.

Mario: - A Pia Fraus vai estar sempre trabalhando na convivência do corpo do ator com o boneco em cena; os objetos e os bonecos são usados de diversas maneiras... Tem claramente uma influência, uma leitura que também em alguns espetáculos encosta na dança, encosta nas artes circenses, não é?

Beto: - Então, o percurso é muito claro. Assim: de [19]84, que foi quando eu conheci o Beto, até 1990 a obsessão é a leitura popular. Na dança popular, na estética popular. Sempre introduzindo boneco e ator junto, que vem da experiência do Beto no nordeste e a minha aqui do sudeste e na América Latina. Em [19]89 vem um indiano pra São Paulo que é o Dadi Pudumjee¹²², que é muito legal, foi depois até presidente da UNIMA, ou é, uma coisa assim. Ele vem a São Paulo, com um amigo, tinha uma relação lá, vem e faz uma reunião. No final dos anos [19]80 o movimento de teatro de bonecos ligado à Associação Brasileira de Teatro de Bonecos...

Mario: ABTB.

Beto: ABTB, em todos os níveis, nacionais e regionais, que uma organização que tem uma célula nacional e depois vai dividindo em pequenas células regionais né. Então São Paulo era uma unidade, vamos dizer assim, mas, era uma coisa nacional. A ABTB era muito ativa,

¹¹⁸ La Barraca. Companhia de teatro de bonecos da qual fez parte o poeta Federico Garcia Lorca.

¹¹⁹ Ariel Bufano (1931-1992). Um dos nomes mais importantes do teatro de bonecos argentino. Diretor e manipulador, participou de diversas iniciativas artísticas, entre as quais o Teatro Rodante e o Grupo de Titiriteros del Teatro San Martin.

¹²⁰ Andreetta, muito provavelmente, se refere ao festival de teatro em Curitiba acontecido em 1974 onde História de Lenços e Ventos fez sua estréia. A pesquisa ainda não conseguiu apurar se Gabrieli esteve de fato presente nesse festival.

¹²¹ Autor e diretor teatral pernambucano, fundador do grupo Evolução e autor de peças como O auto das sete luas de barro e A noite dos tambores silenciosos.

¹²² Dadi Pudumjee. Artista de teatro de animação indiano, atual presidente da UNIMA (Union Internationale de la Marionnette).

então esse cara procura a ABTB e marca uma reunião com todos os bonequeiros. Ele trazia na bagagem um convite quase aberto falando: “olha, vai ter um festival na Índia, em setembro de 1990, e quem quiser, eu queria saber quem quer ir. Mas, o estado indiano não dá nada, não dá passagem, não dá cachê, só posso dar hospedagem pra vocês lá, alimentação e hospedagem, chegando na Índia vocês não tem necessidade. Mas o traslado e o cachê, tal...”. Aí eu falei: “pô, Beto, eu queria ir pra Índia, né cara?” O Beto nunca tinha saído do país, e eu já tinha viajado bastante, vários países da Europa, vários. Para Nova York, tinha morado na Europa. Mas o Beto nunca tinha saído, ele tinha uma fissura de sair desgraçada. E até então a gente só fazia um espetáculo que era O Vaqueiro e o Bicho Froxo, dos anos com a Doroty. E essa coisa, fazendo interior de São Paulo, interior do Brasil, participando de festivais já, Coritiba... – de bonecos, né? O de Canela... E aí não era o nome Pia Fraus, também. A gente começou com a Doroty e chamava-se Criança faz arte. O nosso primeiro momento quando a gente saiu da Doroty em [19]86, que eu me desliguei, e o Beto veio em [19]87, a gente chamou-se Brinque Com Arte, que era um nome muito brega, mas a gente se chamou assim porque o nosso foco ainda era muito a educação. A gente dava muito treinamento para professor, fazia brinquedos e fazia teatro. Aí, depois, a gente começou a se chamar, *Beto Beto & Cia.*, porque sempre ouvia falar: “os Betos, os Betos...”. Eram dois Betos. Ah, então vamos nos chamar *Beto Beto & Cia.*, já que somos dois Betos. [19]89 é um ano muito importante para a gente. A gente conheceu esse indiano, a gente estava dando um curso lá na Oficina Cultural Três Rios, em São Paulo, que agora chama-se Oswald de Andrade. Era uma oficina cultural muito em voga na época, Joãozinho Trinta, Gerald Thomas, foi um momento em que muita gente legal frequentou. Eles nos chamaram pra dar um curso de teatro de bonecos. Nesse curso – quem estava organizando era a ABTB – se inscreveram várias pessoas. Uma das pessoas que se inscreveram foi o Domingos Montagner, que foi nosso aluno durante dois meses. Mas imediatamente ele já se transformou em nosso companheiro de trabalho. Assim, entendeu? Ele, entre aluno e companheiro foi muito rápido o estágio do Domingos. Ele pertenceu à Pia Fraus por 11 anos. Então, em [19]89 aconteceu isso: a gente foi convidado a ir para a Índia, e a gente articulou junto com as Secretarias Estadual e Municipal [de Cultura] de São Paulo. Eles compraram o espetáculo, a gente adquiriu as passagens e foi; foi para a Índia. O Domingos estava começando a entrar, ele não foi. Estava começando a ser um aluno mais querido. E quando a gente foi pra Índia, a gente conseguiu passar po Bilbao. A gente conseguiu uma passagem via Londres, e aí tinha uma perna que você podia escolher na Europa, e eu escolhi Bilbao, porque eu sabia que tinha um puta festival de bonecos [lá], naqueles anos. Era muito forte, era muito forte. Em [19]90 era, em [19]89, [19]87, [19]88... Era “o” festival de teatro de bonecos que tinha – depois [passou a ser o] de Charleville [Mézières]¹²³ – era o mais *paulada* que tinha, era o de Bilbao. Era alto nível. A gente passou lá, e eu consegui o contato da mulher que organizava o festival, aí *chavecou, chavecou, chavecou...* Acho que foi na volta já da Índia. Falou: “acabamos de voltar da Índia, fizemos um espetáculo...” Era setembro, o festival dela era novembro, era perto do natal. E não tinha fax, não tinha e-mail, não tinha nada. A gente *chavecou, chavecou, chavecou*; falou, falou, falou, e encontrou com ela no aeroporto. Voltamos para o Brasil, e depois de um mês que a gente estava aqui, comecinho de outubro, assim, chegou a carta-convite dela. Falando: “então, eu convido vocês pra voltarem para Bilbao em novembro”. A gente voltou pra Bilbao em novembro, ainda sem o Domingos, ele também não foi nessa primeira. Mas foi quando a gente teve contato. Lá na Índia era um festival grande, também, tinham muitos grupos, dezenas de grupos. Lá a gente viu teatro de bonecos do Vietnã, da Coréia, da Tailândia, pegamos mais dessa levada, assim, Foi interessante, influenciou. Mas quando a gente caiu em

¹²³ A cidade de Charleville-Mézières, na França, além de abrigar a sede da UNIMA Internationale e o Institut International de la Marionnette, é onde ocorre, a cada três anos, aquele que é considerado o mais importante festival dedicado ao teatro de animação.

Bilbao aí foi um corte na nossa vida. Assim: é claro, é preciso: setembro de 90, assim que a gente chega e vai pro festival de Bilbao apresentando O Vaqueiro e o Bicho Froxo, fizemos várias cidades, a Concha de la Casa, que era a organizadora, distribuía muito. O circuito de espetáculo dela era muito generoso. Ela distribuiu a gente, mas a gente assistiu muito da programação de Bilbao. E a gente entendeu, assim; ali mudou. Mudou totalmente, mudou o foco do grupo, mudou o olhar sobre teatro de bonecos, mudou o interesse. Então a gente viu espetáculos super contemporâneos de teatro de bonecos, com várias temáticas. Nesse momento deixa de ser tão focado na arte popular brasileira, o leque de interesses se expande imediatamente. A gente chega e vê espetáculos com várias preocupações. Muito variado. A gente entende, também, a logística que movia as companhias européias. A gente vê o cara chegar com a sua van, tudo dentro de caixas, que são práticas, e quando entram no teatro elas abrem, se montam... Desde a lógica da montagem, da praticidade do espetáculo. O Brasil ainda não tinha um circuito de espetáculos, em [19]90, tão dinâmico quanto agora: de SESC, de SESI, de festivais. Você fazia o espetáculo sem a preocupação com a locomoção, não tava intrínseca nele. A gente viu esses dois fatos: os temas e a técnica. Como se lida com o espetáculo, porque você chegava no dia, apresentava no [próprio] dia, e aí ia embora no dia. Desmontava, colocava dentro da van para no outro dia estar fazendo em outro lugar. Isso impactou profundamente nosso modo de pensar teatro de bonecos, e quando a gente volta pro Brasil, a gente faz o primeiro espetáculo diferente do que a gente tinha pensado, que se chama *O Olho da Rua*, que é bem urbano. São pessoas meio perdidas na cidade à noite, são casos meio bizarros, são bonecos já com outras técnicas, bunraku, e tal. Essa passagem pela Europa faz assim: “Puc!”, muda a chave. E o Domingos ainda chega. Quando o Domingos chegou ele se incomodou muito com o nome: “pô, Beto Beto e Cia, não representa mais o que a gente é!” E ele que sugere a mudança de nome, ele encabeça o movimento de mudar de nome, e é ele quem sugere o nome Pia Fraus...

Mario: - Pia Fraus é...?

Beto: - Que é latim, uma mentira contada com boas intenções.

Mario: - Ah, tá...

Beto: - Ele vai num dicionário de latim e elenca várias possibilidades, mas fala, ó minha preferida é essa aqui, Pia Fraus. Que tem conteúdo e tem sonoridade. Parece uma coisa germânica mas, ela é latina. E o Domingos é que traz a coisa do circo pra Pia Fraus; ele era um atleta, tinha interesse em circo, também. Estava começando a ter interesse no circo, e ele traz. Aí eu faço um porquinho de curso com ele durante um ano, de circo eu pratico um pouco circo também. Mas, o Domingos é quem introduz o nome Pia Fraus na nossa vida e o interesse pelo circo. Aí a gente fez *O Olho da Rua*, fizemos uma turnê também, a gente começou a ir muito pra Europa, daí. A gente foi pra Suécia, pessoas que a gente conheceu lá em Bilbao nos levaram pra Suécia, levamos o espetáculo *Olho da Rua*. Estivemos na Suécia e estivemos em Portugal. Em Portugal foi muito fraca a nossa apresentação. E a gente sentiu que a gente precisava remodelar ele [o espetáculo]. A gente voltou para o Brasil e convidou o Osvaldo Gabrieli¹²⁴, que é do XPTO, pra remodelar o Olho da Rua. Ele *redirigiu* [o espetáculo *Olho da Rua*], a gente fez uma temporada no Centro Cultural [São Paulo], isso era [19]92. Fizemos outra viagem, foi bem, foi bem melhor, voltamos. Então procuramos ele e dissemos: “dirige o próximo espetáculo nosso, da Pia Fraus”. Ia chamar Triz. Aí ele comentou: “É o seguinte, cara: o XPTO tá num momento bem difícil, já passou-se muito tempo, nós fizemos *Coquetel Clown*, mas a gente não consegue avançar. Você [Beto Andreetta] já foi meu aluno, e estão me chamando pra dirigir... Em vez de eu fazer um

¹²⁴ Osvaldo Gabrieli: artista argentino radicado em São Paulo, fundador e diretor artístico do grupo XPTO.

espetáculo novo com vocês eu proponho a gente fazer uma co produção. XPTO e Pia Fraus, vocês se incorporam”. Claro que nesse momento a gente era uma marca muito insipiente, a gente estava começando, e o XPTO estava no auge. O XPTO chegou *bombando*. Chegou em São Paulo e foi muito *novidoso*, assim em [19]84 ele foi a puta novidade. Enquanto eu estava lá na Bolívia com meu primo ele estava bombando em São Paulo. Então, 10 anos depois, 9 anos depois, o XPTO estava muito forte, e a gente estava se firmando ainda, procurando uma linguagem. Tinha lidado com uma linguagem muito clara, que é era a arte popular, e agora começava a se interessar por outras coisas e o Osvaldo convida. Aí quando o Osvaldo convidou a gente quase praticamente abandonou a marca Pia Fraus, durante dois anos. A imprensa não leu como uma co produção, muitos poucos jornais, Jornal da Tarde leu, mas, saiu muito o XPTO encabeçando o projeto. Então parecia ser um projeto do XPTO, mas, era claramente um projeto de co produção.

Então a gente ficou dois anos com o Osvaldo, fazendo o *Babel Bum*, a gente fez um remontagem do *Coquetel Clown*, e a gente fez uma montagem de um espetáculo que se chamava *Aquelarre 2000 La Luna*, era um evento. E fizemos também um evento grande com o [La] Fura Dels Baus¹²⁵, com o Ópera Volant, chama-se *Ópera Mundi*.

Mario: - Ópera Mundi, lembro.

Beto: - Também foi um ponto de mudança na nossa carreira porque a gente aprendeu a fazer infláveis, coisa que depois veio caracterizar o projeto...

Mario: - Que foi um momento importante...

Beto: - A gente aprendeu ali, a gente observou: olha que legal! Porque coincidiu. A gente tinha feito dois anos com o Osvaldo, no XPTO. A perspectiva deles e a nossa eram um pouco divergentes. Eram linhas que tinham um diálogo, mas eram divergentes. Principalmente a gestão era divergente. O XPTO é um grupo fantástico, mas é personalista. Ele é personalizado na figura do Osvaldo. O Osvaldo ele tem um mando estético, ético, atuante no XPTO muito forte. Então naquele momento a gente praticamente, ameaçou essa hegemonia dele. Porque eu era, eu sou muito o cara que representa a idéia, Passou a ser eu né? É realmente criou-se um congestionamento na relação, e a única solução foi a dissolução de novo, que foi muito legal. Para nós, foi Deus que mandou. Porque a gente separa do XPTO no final de [19]95. Então a gente fica: [19]93, [19]94, [19]95 no XPTO. Em [19]90, [19]91 e [19]92 a gente faz o *Olho da Rua*. E o Vaqueiro Bicho-Froxo também, com o Domingos. No final de [19]95 o Osvaldo abre uma oportunidade muita grande para ele [Osvaldo] no SESI de São Paulo, onde ele vai montar grandes espetáculos. Esse é um momento mais conveniente pra ele romper com a gente, porque a gente que gerenciava eles, e eles tinham um momento de não necessidade de gestão porque ele fechou um grande projeto, e ia dar um ano de trabalho pra eles. Então, ele aproveitou também isso e forçou um conflito mais forte, porque ele estava meio tranquilo, daí a gente saiu... Quando a gente saiu, final de [19]95, a gente começou o processo de montagem de um espetáculo que foi marcante, determinante, na nossa carreira completamente, que é o segundo ponto de virada muito forte. Porque os infláveis ficam um pouco adormecido ainda, mas o ponto mesmo de virada total da Pia Fraus é o espetáculo que chama-se *Flor de Obsessão*.

1996. A gente estreou em 1996. A gente desfez com o Osvaldo, começou a montar, o Domingos foi morar na Espanha, não conseguiu e voltou... Porque a gente fez várias turnês com o XPTO pela Europa. E a gente, nesse meio tempo, também ia com a Pia Fraus. Ia, voltava. A gente tinha mais experiência internacional do que o XPTO nesse momento já. A gente fez o *Flor de Obsessão*, que era sobre o Nelson Rodrigues, a gente foi, por incrível que

¹²⁵ La Fura Dels Baus: Companhia teatral catalã fundada em 1979 que explora elementos do teatro de rua com o aproveitamento de espaços inusitados e variações de modos de relação do espetáculo com a plateia.

pareça, em 1996, o primeiro grupo brasileiro a lidar com uma temática polêmica, vamos dizer assim, como Nelson Rodrigues. A gente é primeiro grupo brasileiro [de teatro de animação] que aborda o Nelson Rodrigues com bonecos. E é incrível que depois da gente quase também não tem. É impressionante. E a gente trabalhou o universo do Nelson Rodrigues, tanto que se chama *Flor de Obsessão*. A gente lançou nosso espetáculo antes que o Rui Castro lançasse o dele¹²⁶, que vem a se chamar *Flor de Obsessão* também. Ele lançou O Anjo Pornográfico, que nos ajudou muito na concepção do espetáculo. Ele é que o ressuscita. Ele não, né? É o Antunes na verdade, o Antunes que ressuscita o...

Mario: - Paraíso Zona Norte¹²⁷...

Beto: - O Eterno Retorno, ele que ressuscita o Nelson pro Brasil...

Mario: - Que habilita o Nelson.

Beto: - Habilita total. E aí é isso a gente faz o Flor de Obsessão e a gente chega novamente no que, no que vem a caracteriza a linguagem de teatro adulto da Pia Fraus. Essa coisa mais visual, [usando] pouca[s] palavra[s], meio tenso. E faz uma lista de espetáculos nesse sentido. O último, que é esse que você vai ver hoje, o Primeiras Rosas, tem o 100 Shakespeare, tem o Rosas Vermelhas. Aí vem o Farsa Quixotesca, e tem o Nelson Rodrigues, que é o Flor de Obsessão. O Flor de Obsessão ajuda muito a gente a conseguir [projeção]. A gente ganha um prêmio da Cultura Inglesa, o Festival da Cultura Inglesa em São Paulo. E o prêmio era pra ir para Edimburgo, o festival de Edimburgo, e apresentar em Londres e em Edimburgo. E em Edimburgo a gente ganhou o prêmio de melhor espetáculo estrangeiro, com o Flor de Obsessão. Aí a mídia brasileira falou: “pô os caras são legais”, entendeu? Então a gente teve que ser aceito fora pra que a Folha de São Paulo, que é o nosso jornal que nesse momento ditava opinião cultural de São Paulo...

Mario: - Começar a prestar atenção.

Beto: - Presta atenção, faz uma crítica belíssima, abre um espaço e a gente é aceito. A gente vai pro festival de Curitiba é eleito entre os 5 melhores espetáculos do festival de Curitiba ali em [19]97, eu acho. O Flor de Obsessão é o espetáculo que nos coloca num outro patamar de como as pessoas nos olham, de como o *metier* cultural, desde o estado que gerencia até do próprio *quem faz*, e enxerga a Pia Fraus a partir de [19]96. Eu tenho uma revista que tem todo esse histórico lá.

Mario: - Duas questões que são, centrais. A Pia Fraus, como uma companhia que começa que tem o seu início na década de [19]80, é... Eu acho que ela vivencia, ou pelo presencia, porque eu acho que a Pia Fraus, mesmo antes de ser Pia Fraus, já surge com o tipo de olho mais pra frente... A companhia começa com você e o Beto [Lima], que são pessoas que têm formação em teatro, e já desde o início têm o interesse por teatro de bonecos. Mas, pelo o que eu consigo perceber, têm o interesse por educação.

Beto: - No comecinho.

Mario: - Outras pessoas chegaram à Pia Fraus. A Pia Fraus hoje em dia é uma companhia com uma quantidade de componentes completamente diferentes. Uma outra configuração.

¹²⁶ Beto aqui se refere ao livro editado pela Companhia das Letras (1ª edição de 1997), com frases do dramaturgo compiladas pelo jornalista e escritor Ruy Castro, também autor da biografia de Nelson intitulada *O anjo pornográfico*.

¹²⁷ Espetáculo idealizado e encenado por Antunes Filho, estreado em 1989. A peça usa os textos das peças de Nelson Rodrigues *A Falecida* e *Os sete gatinhos*. Antes disso, em 1981, outra montagem feita por Antunes frente ao CPT – Centro de Pesquisa Teatral é considerada como um marco de resgate do dramaturgo para o teatro brasileiro. Trata-se de *Nelson Rodrigues – O eterno retorno*, que menciona os seguintes textos da obra rodrigueana: *Os Sete Gatinhos*, *Beijo no Asfalto*, *Toda Nudez Será Castigada* e *Álbum de Família*.

Você consegue fazer um paralelo, em termos do perfil de formação, o perfil técnico que você via dos integrantes da companhia no início e agora? As pessoas, as pessoas que hoje em dia fazem parte da companhia têm outro *background* de formação?

Beto: - É, totalmente...

Mario: - E o que é isso? Como era no início e como é agora?

Beto: - A Pia Fraus é bem, é bem o Brasil nas artes assim né. Nessas duas décadas, três décadas né. Então já faz três décadas, né? [Estamos] chegando perto dos 30. Então a gente veio de um momento em que não existia ainda a grande popularização das faculdades privadas. Para você estudar teatro em 1986, em nível universitário, deviam existir o curso da ECA¹²⁸. Talvez mais algum, mas, não era uma coisa popular. Você não tinha opções, ao acabar o colégio, naquela época, não tinha esse leque de, de possibilidades de formação acadêmica de teatro. No interesse de teatro. Você tinha a EAD, a Escola de Arte Dramática, que já era difícil pra entrar e era equivalente ao 2º grau, e você tinha a ECA, que era Cinema e Artes. Talvez alguma outra [escola]; duas ou três, mas eram raríssimas no Brasil. Se eram raríssimas em São Paulo, eram raríssimas no Brasil. Então a possibilidade de você se formar nesse ambiente teatral era mínimo. Se você pegar, provavelmente atores da minha idade pra trás né, de [19]50 pra trás vai ser raríssimo alguém que tenha o nível de formação universitária em artes: em teatro, ou em dança, em mímica ou em qualquer coisa. Quase não existia. Existia assim: por exemplo, pessoas que se formavam desde em engenharia, publicidade, jornalismo migravam pras artes né, Paulo Autran, advogado... Então...

Mario: - José Celso...

Beto: - Exatamente. Então, toda essa galera se forma, geralmente em advocacia, nas humanas, em alguma coisa, e migra pro teatro. Não existia o processo de formação ordenado, universitário, ligado ao teatro. Então na minha época era muito usual pessoas que não tinham feito universidade estarem se dedicando ao teatro profissional. E também tinha uma demanda e uma falta de estrutura do país, você ministrava aulas, oficinas. Eu dei muito curso pra professor, pra municiar de material didático. Eu dava muito curso de aplicação de boneco, como você descobre um boneco, como você faz um boneco, o que você pode usar pra fazer um boneco, um monte de coisas assim. Fazia esse tipo de formação. Ninguém me cobrava formação pra passar formação, né? Eu sou completamente autodidata, e o Beto também. O Beto nem colégio terminou, o Beto parou no ginásio, olha que doido! E é algo: o conhecimento você ia lendo, ia absorvendo, conversando, ia vendo, tal, tal, tal... De uma maneira, autodidata mesmo. Nós somos autodidatas. Eu fiz esse pequeno curso, dois anos, imagina? E aulas eram esporádicas, sem métodos. Nunca estudei história do teatro. Eu estudei por conta, mas a gente nunca teve... [um estudo formal] Não frequentamos uma escola para isso. O que eu vejo hoje... Então: nosso perfil no começo – as pessoas que se interessavam pela gente era só a gente mesmo. A gente não agregava ninguém. Era eu, o Beto, e o Domingos. O Domingos já tinha uma coisa da universidade...

E quem mais se aproximava da companhia, eu percebo que [eram] quem frequentava os ambientes teatrais né? O Ventoforte tinha muita gente que não tinha formação universitária, de teatro então não existia. Eram cursos paliativos, era uma possibilidade de você estudar. Tinham algumas escolas, um pouco mais. E hoje eu sinto que a gente trabalha com muitos jovens. Realmente mudou muito o perfil da companhia, já não é mais de uma pessoa só. O Beto foi embora. Eu acho que todo o movimento de grupo brasileiro tem uma outra filosofia

¹²⁸ A referência aqui é à EAD – Escola de Artes Dramáticas, curso técnico de formação de atores relacionado com a ECA – Escola de Comunicação e Artes da USP, que também abriga um curso de graduação universitária em Teatro.

hoje. Um outro momento, mais diverso do que era os anos [19]80. Perdeu esse caráter messiânico, a ditadura militar não tem mais... Um monte de coisas, né? Os interesses são [outros], a sociedade mudou completamente nesses 30 anos, Evoluiu. Então hoje, o que eu percebo? Quando eu abro uma audição, eu abro audições não sistemáticas, mas a cada dois anos eu estou abrindo. Porque eu tenho um repertório, e às vezes eu preciso renovar as pessoas, as pessoas vão passando. Quando eu abro se inscrevem 200 pessoas. Impressionante! Às vezes 300 pessoas. Aí eu seleciono 100 para entrevista. Dessas 100, cara, 95 são formadas em alguma coisa. Das áreas. Então tem, por exemplo, Artes do Corpo, que tem a faculdade da PUC lá em São Paulo tem muita [gente]. Tem muita gente formada em teatro pelo SENAC, tem muita gente de teatro do [Curso] Célia Helena, que é outra escola, tem muita gente de faculdade vários, Anhembi, Morumbi... Então, o nível de pessoas, de formação de pessoas, que se aproximam pra fazer teatro hoje é bem mais elevado as pessoas recebem mais informação, elas cursam escolas mais sistematizadas né.

Mario: - Eu não sei se você concorda comigo se não concordar Beto...

Beto: - É uma... É uma análise.

Mario: -... Fica a vontade. Parece que houve um momento em que pra você fazer teatro de animação no Brasil você [es]tava ou muito próximo da experiência com a escola ou você partia de uma experiência com artes visuais, com escultura... E parece que além do advento da multiplicação da formação universitária, dessa formação, parece que o perfil médio migrou um pouquinho da pessoa interessada em construção, em escultura, e passou um pouco mais pra pessoa interessada na performance mesmo.

Beto: - É com certeza.

Mario: - Vocês eu acho que não vivenciaram tanto isso.

Beto: - A gente gosta de tudo isso. A gente gosta de fazer, a gente gosta de *performar*, porém é uma geração nossa que, por exemplo: o Sobrevento gosta de *performar* e gosta de construir. Ou gostou num momento, no começo original.

Mario: - Por que você tem uma experiência anterior, dessa companhia que você diz que teve com seu primo, em que vocês já faziam bonecos.

Beto: Fazíamos.

Mario: - Era o quê, que tipo?

Beto: - Cara, na verdade o Osvaldo, quando eu fiz o curso com ele em [19]81, [19]82 ele era um curso que já trazia essa coisa: “não, o ator tem que estar presente”. A primeira peça que eu montei foi O Retábulo de Don Cristóbal¹²⁹, era o poeta. Então o que era ao curso do Osvaldo? Era um montagem, e cada um escolhia um personagem, e vamos fazer esse personagem, vamos construir. Como você quer construir? Ah eu quero com essa técnica, essa técnica. Ele já dava o panorama das técnicas, ele dava umas oficinas básicas, e você já construía um boneco, e depois ele te dava os toques de como mexer, do que é, como animar. Como se relacionar.

Então, quando eu saí com o Paco, esse grupo, a gente já saiu com um – repertório, não – mas uma companhia de 20, 30 bonecos já feitos. A gente já carregava nossos baús, já era...

Mario: - O quê? Luva?

¹²⁹ El Retablillo de Don Cristóbal escrita, supostamente para bonecos, por Federico Garcia Lorca.

Beto: - Luva, basicamente luva e vara. Luva e vara. E alguma coisa de *muppets*¹³⁰ assim. Mas, essa coisa que a gente pratica muito hoje em dia que essa tal de manipulação direta, o *bunraku*, que você vai ver [no espetáculo Primeiras Rosas], isso ninguém fazia. Nessa época ninguém fazia, só que realmente quem estava no Japão, ainda.

Mario: - De [19]90 pra cá a coisa deu uma estourada.

Beto: - É. Aí os grupos do Japão começaram a vir e mostrar, todo mundo: “Opa! que legal”, e na verdade é uma técnica razoavelmente simples, muito simples. Acho que tem algumas complexas. Aquelas que o Luis André brinca de chinês, ali você tem que ter acho que uma performance até um pouco mais elaborada¹³¹. Uma que eu acho mais complexa mesmo é essa das varinhas, assim ó que você mexe, essa é foda¹³².

Mario: - Essa eu nunca cheguei perto.

Beto: - O cara tem que ser fera! Ter realmente o domínio do *tic-tic-tic* [onomatopéia], essa eu respeito quem faz. Agora, o fantoche, o *bunraku*, a manipulação direta, elas são mais simples, mesmo, como técnica. Elas são mais possíveis. É uma técnica que você vai lá, e se você se esmerar nela você desempenha.

Mario: - Se você se coloca como ator na relação com o boneco, parece que a coisa anda um pouquinho, né?

Beto: - É, exatamente. Então a coisa realmente migrou. Eu acho que essa análise que você faz é correta. Num momento estive super vinculado à coisa da educação, quase 100% das pessoas eram quase que obrigadas a passar pela educação na relação com o boneco. Todo o mundo tinha um pezinho na educação, uns mais outros menos, mas tinha, sim, muito. Num momento a educação se apropriou do boneco, também. O boneco, em São Paulo, onde tinha era nas bibliotecas públicas, eram as bibliotecárias que faziam um pouco de boneco. É o começo do profissionalismo, né? Eu tenho o primeiro DRT né, registro profissional do estado de São Paulo, primeiro, de [19]84 de ator-titireteiro.

Mario: - Ah é?

Beto: - Eu sou o primeiro ator-titiriteiro.

Mario: - Descrito em carteira?

Beto: - Descrito em carteira de trabalho. A minha classificação diante do Ministério do Trabalho é de ator-titiriteiro, está na minha carteira de trabalho. E esse título e o de número 001. Então é engraçado...

Mario: - É fabuloso.

Beto: - Fantástico né? Em [19]84.

Mario: - Beto, última questão. Alguns trabalhos da Pia Fraus foram montados em espaços não convencionais.

Beto: - Foram. Vários.

¹³⁰ Andreea se refere com esse termo a bonecos calçados à semelhança de luvas, mas com bocas articulada, e usualmente varas para movimentação de braços.

¹³¹ Andreea se refere a Luiz André Cherubini, membro e fundador do Grupo Sobrevento, e do espetáculo *Cadê meu herói*, no qual se trabalha um tipo de luva de origem chinesa, da província de Fujian, e que tem em Yang Feng um expoente conhecido no ocidente.

¹³² Não reconheci a técnica mencionada por Andreea.

Mario: - Não sei se eu estou enganado, me corrija se estiver. Muitos desses espetáculos acabaram sofrendo uma migração, do espaço aberto pro palco à italiana, ou sofreram adaptações para serem apresentados com essa frontalidade do palco à italiana. Se perde alguma coisa, se ganha alguma coisa?

Beto: - Na verdade, a Pia Fraus chega a um momento em que diversifica o tipo de montagem [à qual se dedica]. A gente vem traçando um caminho, e percebe num determinado momento, que a gente fala assim: meu, a gente não quer mais dar aula, não agüento mais ver criança na minha frente dando aula, enchi o saco de professor, enchi o saco de criança completamente. Gosto de fazer espetáculos pra eles, não o processo educacional. Isso passa a desinteressar totalmente. Então, nesse momento, a gente fala que só quer fazer espetáculo. Meu, pra fazer só espetáculo, a base compradora de espetáculo na metade dos anos [19]90: [19]93, [19]94... que é quando a gente rompe total com a educação – rompe no sentido de desinteresse, nenhum problema. A base de compra ali naquele momento é a mesma. Então é SESI, SESC, algumas Secretarias [de Educação e de Cultura de estados e municípios]. A gente fala: o que a gente pode fazer? Tem que ter um supermercado, porque são os mesmos caras que vão comprar. Então a gente tem que ter um monte de formas de espetáculos: a gente tem que ter um para criança, um para adulto, um para rua, um para num sei o quê... E o que nos leva a diversificação da linguagem, na verdade, como uma matriz, como suporte, é a necessidade da sobrevivência em cima do espetáculo. É engraçado isso, né? A gente é muito prático, na verdade. Tem o mercado que compra, sim. Mas ele compra um pouco rua, um pouco [para] criança, um pouco [para] adulto; então vamos fazer um pouco de cada um. E na verdade os espetáculos que depois migram pra rua, a gente, na nossa carreira, o primeiro que foi criado pra outro suporte a não ser o teatro tradicional italiano, na verdade, é o Navegadores, que é o que a gente fez em uma piscina. Que é uma encomenda do SESC e a gente fez o espetáculo na água, dentro da água. Uma piscina grande, um monte de gente, circo em cima, é lindo o espetáculo. A gente fez só no SESC Consolação, foi para nós foi um momento muito bom de mídia. Isso já é [19]99. Em [19]96, também, a gente teve uma encomenda que foi quando a gente aprendeu a fazer os infláveis. Nossa primeira experiência de infláveis. A gente fez o Flor de Obsessão em [19]96, e a gente fez os infláveis em [19]96, também. E a gente [havia visto] essa técnica no final de [19]95. Então demorou um ano pra resultar num espetáculo. Porque a Orquestra Sinfônica¹³³ convidou a gente pra fazer um espetáculo junto, no Ibirapuera, [de] circo e de bonecos. Bonecos grandes no parque, vamos fazer um elefante, do circo, vamos fazer uma girafa, com música clássica... e foi daí que nasceu o Gigantes de Ar, que a gente faz até hoje, tem 14 anos. Daí começou o inflável. Mas depois desse momento do parque a gente migrou com isso pra dentro do teatro. A gente já foi imediatamente para dentro do teatro. E a gente fez todos os espetáculos, fora os de outro suporte, que você estava falando. O primeiro que a gente faz pensado realmente pra fora [do teatro convencional] é o Navegadores, que é [sobre a] água. Esse a gente nunca conseguiu levar pra outro ambiente a não ser a água, então ele nasceu e ficou lá. O que aconteceu é que a gente fez o Gigantes de Ar e o Bichos do Brasil, na verdade, os dois para teatro, e a gente percebeu que dava pra migrar pra rua. Porque por incrível que pareça, é uma outra lacuna, graças a Deus, Deus a conserve [risos], os bonequeiros são muito lentos. Eles são uma classe, é impressionante isso, dentro das artes eles são os mais lentos possíveis. Como temática... Eles tão ficando em dia como técnica. Mas as temáticas são muito tímidas, ainda, no meu entendimento. É muito pouco amplo, né? Não tem um espetáculo bizarro, mesmo, pra valer pra fuder. Não tem umas coisas que quebrem paradigmas comportamentais, não tem. Estéticos, também não, é tudo muito comportado. E de formato. Por exemplo, a gente já abriu o festival de Canela, de rua. Abriu não, mas participou de Canela, na rua, juro pra você: acho que umas 4 vezes com o

¹³³ Beto refere-se ao espetáculo chamado Sinfonia Circense (1996), feita em parceria com a Orquestra Experimental de Repertório, com regência de Jamil Maluf.

Gigantes de Ar e umas 4 vezes com o Bicho do Brasil. A gente já abriu o Festival do Lelo [Silva] em Belo Horizonte¹³⁴ duas vezes. Uma vez com o Gigantes de Ar e uma vez com o Bichos do Brasil. A gente já abriu o Festival Espetacular de Bonecos lá de Curitiba duas ou três vezes com esses mesmos espetáculos. Então a gente volta reiteradamente nos lugares porque o Brasil adora espetáculos festivos, feitos na rua, e o teatro de bonecos não provê esse tipo de espetáculo. Então a gente trabalha muito, tipo, muitas vezes nos mesmos lugares. Festival internacional, também, porque você consegue fazer na rua, o Bichos do Brasil a gente fez já fez pra, meu, 5, 6, 8 mil pessoas. E ele nasceu pra uma sala como essa, isso que é muito doido. Aí ele foi pra rua e a gente só fez crescer um pouco a galinha, cresceu a onça, e foi um abraço: ó, funciona, dá certo. O Brasil tem uma carência na onda do teatro de bonecos nesse formato que pode fazer na rua, que é a abertura dos eventos, entendeu? Os eventos precisam, se não da abertura, de um é um passar pela rua, trabalhar com a comunidade na rua. A gente agora está fazendo o terceiro [espetáculo de rua com infláveis], pensando no terceiro.

Uilson: - Eu queria [fazer] só pergunta. Uma coisa: A relação do movimento no ano passado com o pessoal da Brava Cia, que a Pia Fraus também participou em São Paulo no dia 22 de março.

Beto: - A gente não participou desse não.

Uilson: - Vocês não participaram não?

Beto: - Não. A Pia Fraus o último movimento digno de nota que a gente participou, politicamente falando, é o Arte contra a Barbárie. Que é o projeto que chega a dar na Lei de Fomento na cidade. Então, o Arte contra a Barbárie se estabeleceu com 10 grupos no começo. No primeiro ano são dez ou doze grupos conversando entre si, e a gente é um desses dez ou doze grupos. A gente é da matriz total do Arte contra a Barbárie. Depois desse momento, pra falar a verdade, [eu] me desinteressei bastante da articulação social em torno do teatro, que é uma falha da companhia, na verdade. A gente ficou muito competente como gestão. A gente passa a ter um monte de espetáculos. A gente passa a ser um grupo de repertório, de fato, a partir de 2002, que a gente está fazendo um puta de um espetáculo de sucesso, que é o Bichos do Brasil, no teatro e aí convidam a gente pra ir pros Estados Unidos com o mesmo espetáculo. Falei: “meu, não tem jeito a não ser duplicar”. Quando a gente duplicou, a gente chamou uma audição, apareceu um monte de gente. [A gente] fez os bonecos de novo, do Bichos do Brasil, e falamos: “ó, vocês ficam aqui fazendo no nosso lugar, a gente vai ali nos Estados Unidos e volta”. Ficou lá 15 dias fazendo, isso é o outro espetáculo, voltamos, e quando a gente voltou o público não tinha caído, o espetáculo continuava lotando, e a gente falou: “pô olha só!” Então a gente pode começa a vender, porque a gente só vendia o presencial. Era eu e o Beto [Lima], a Pia Fraus era onde estava eu o Beto e o Domingos. Depois o Domingos saiu e aí o Beto... Era onde estava eu e o Beto. A gente percebeu que podia transcender esse fato, entendeu? Então, pra mim é uma quarta ou quinta quebra no nosso caminho, é 2002, quando a gente percebe que pode ter vários espetáculos. Tem dias em que a gente está em cinco lugares diferentes. Que a gente hoje está fazendo oito espetáculos diferentes de repertório. Mas, ativo pra valer são cinco. E tem dia que estão os cinco fazendo, um em cada canto. Tem cinco Pia Fraus, continua com a mesma história, assim, mas a gente perdeu a relação com o intérprete, vamos dizer assim. O grupo já não depende do intérprete, ele depende da linguagem, mesmo. O que a gente leva pra frente é uma concepção, um jeito de fazer teatro, com uma visão, e não mais o intérprete. O intérprete, não é que ele é indiferente, porque o padrão de qualidade quem dá é o cara. Mas o trabalho

¹³⁴ Beto se refere aqui ao FITB, Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Belo Horizonte, mostra anual idealizada e produzida por Lelo Silva e Adriana Focas, membros fundadores da Companhia Catibrum de teatro de bonecos.

não se baseia tipo: onde tá o Oficina [Uzyna Ozona], está o José Celso, onde está o Parlapatões¹³⁵ estão o Hugo [Possolo] e o Raul [Barretto]. A gente não. Onde eu não estou, a Pia Fraus está igual. É raríssimo eu vir, na verdade. Fazia meses que eu não vinha a esse espetáculo, e o grupo está fazendo. Acabou de fazer vinte espetáculos desse no CEU¹³⁶. Eu não fui a nenhum, e fizeram tudo bem. Então, *despersonalizou*, é um modelo de grupo que não é muito usual no Brasil. Geralmente é mais personalizado. A gente virou quase uma marca, quase um modo de fazer teatro.

Mario: - Você fala que é a linguagem, né? A linguagem é a marca a presença da linguagem.

Beto: - Exatamente.

Mario: - Essa visualidade, essa característica, vamos dizer assim, visual, espetacular que é o que determina...

Beto: - E também tem uma coisa assim: enquanto existia o Beto, que foi o diretor de arte o tempo todo, dos 21 anos que ele esteve com a Pia Fraus, que a Pia Fraus existiu e ele tava vivo, ele dirigiu artisticamente todos os espetáculos no sentido do visual, do conceito visual. Eu estabeleço com o Beto o conceito visual e o Beto executa o conceito visual. O Beto assina como artista plástico todos os espetáculos da Pia Fraus, que é aonde a Pia Fraus estabelece esse jeito visual de fazer teatro. A partir daí, quando o Beto vai embora, esse papel de quem dá a cara visual da Pia Fraus muda também. Por exemplo: esse espetáculo¹³⁷ é um livro de um cara do Michelle Iacoca, que o Sidnei [Caria] transpôs para o boneco, os bonecos do cara. Então, no fundo, quem dá as artes plásticas desse espetáculo é o Michelle, é o autor, mas quem faz é o Sidnei, os bonecos. Aí [o Sidnei] já fez outros espetáculos, e agora não existe mais um artista que dá a cara, a Pia Fraus já é esse conceito do teatro com imagem muito forte, mesmo dentro do teatro de bonecos é uma coisa que a gente força na imagem, entendeu?

Mario: - Então o Primeiras Rosas não é o primeiro esforço da Pia Fraus nesse sentido de...

Beto: - Não.

Mario: - De aceitar colaborações múltiplas.

Beto: - Quando a gente convida o Osvaldo, pra refazer o O Olho da Rua, começa, isso se inaugura com o Osvaldo.

Mario: - Com o Osvaldo, é verdade.

Beto: - Depois do Osvaldo a gente quase não dirige mais espetáculos sozinhos. Sempre é co-produção; a gente chama coreógrafo, a gente chama iluminador, a gente chama sonoplasta, a gente chama criadores de trilha, diretores, a gente passar a ser, é o que eu sou hoje com a Pia Fraus, eu o Beto éramos pra Pia Fraus, e eu continuo sendo, é o diretor artístico da companhia. – da idéia Pia Fraus. Mas a idéia Pia Fraus, pra se estabelecer, ele passa por mim só como conceito. Depois eu agrego esses outros autores, artistas, atores e diretores, que fazem essa linguagem. Ela é uma linguagem resultante de colaborações. Ela não tem mais uma... Já era resultante de colaborações, mais no nível da direção, da iluminação, da sonorização. Mas quando o Beto parte, aí até o que ele respondia, que eram as artes plásticas,

¹³⁵ Parlapatões, Patifes e Paspalhões é uma companhia paulista de comédia e palhaçaria fundada por Hugo Possolo e Raul Barretto.

¹³⁶ CEU – Centro Educacional Integrado. Projeto de centros de ensino da Prefeitura da Cidade de São Paulo que conta com programas de compra e circulação de espetáculos para os seus alunos.

¹³⁷ A referência é ao espetáculo *As aventuras de Bambolina*. A Pia Fraus apresentou no Festival ANIMAUDI de 2001 dois espetáculos: *As aventuras de Bambolina*, para crianças, e *Primeiras Rosas*, para adultos.

aí também passa a ser colaborativo, cada vez é um artista que responde. Por exemplo, o [espetáculo] que você vai ver hoje [Primeiras Rosas], é que ele não foi percebido como tal, não foi falado como tal, mas é um espetáculo interessante na sua concepção. Porque são quatro histórias do Guimarães Rosa, com quatro diretores [sendo um] para cada história. Eu fiz a concepção, eu elegi cada diretor, que me pareceu mais conveniente pra cada linguagem, determinei a seqüência das histórias. Mas cada diretor responde pela sua parte e pela estética da sua parte. Tudo discutido comigo. Então cada trecho dessa peça tem um diretor artístico e um diretor de artes; tem um diretor de cena, vamos dizer, cênico, e um diretor de arte. Um bonequeiro e um diretor, cada parte¹³⁸.

Mario: - Que são: Miguel Vellinho¹³⁹...

Beto: - O Miguel Vellinho, com o menino dele lá, como é que chama o cara que faz os bonecos do Miguel?

Mario: - Com o Michel?

Beto: - O Michel fez a parte estrutural, a estética é outro menino. O outro que é professor, também com ele.

Mario: - Ah sim. O Carlinhos [Carlos Alberto Nunes]¹⁴⁰.

Beto: - Então pra mim, o diretor de cena é o Miguel e o diretor de arte é o Carlos. O do Vando [Wanderely Piras], o diretor de cena é ele e o diretor de arte é o Sidnei [Caria], porque ele fez os bonecos.

Mario: - Certo.

Beto: - Do Carlos Lagoeiro¹⁴¹, o diretor cênico é ele e a Marion [Hoekveld], que é uma artista plástica holandesa. Eles moram na Holanda. Só o Alexandre Fávero que junta os dois, porque a estética é dele, também¹⁴². Então ele junta os dois. Então, são várias cabeças pensando ao mesmo tempo, e eu ainda coordenando todos eles. É um espetáculo que foi muito interessante fazer, como processo. Foi um dos mais ricos da história da Pia Fraus, como resultado. Não sei: pode gostar, pode não gostar... Aí sei lá, você me fala depois. Mas, como processo, é o mais interessante.

Mario: - Beto, muito obrigado.

Beto: - Imagina.

Mario: - Valeu, obrigado mesmo. Só, pra fechar a conversa: nos programas da Pia Fraus, como é que você determina o seu elenco? Entra, elenco? Atores? Marionetistas? Manipuladores?

Beto: - Elenco.

¹³⁸ A peça é dividida em 4 quadros apoiados em contos de Guimarães Rosa, sendo um deles um conjunto de cenas de ligação. Estão divididos da seguinte maneira entre os artistas convidados: 1) As margens da alegria: Alexandre Fávero (Cia. Lumbra); 2) A terceira margem do Rio: Miguel Vellinho e Carlos Alberto Nunes (PeQuod Teatro de Animação); 3) O cavalo que bebia cerveja: Carlos Lagoeiro e Marion Hoekveld (Cia. Muganga); 4) Interligação: Wanderley Piras e Sidnei Caria.

¹³⁹ Miguel Vellinho foi fundador do Grupo Sobrevento, diretor e fundador da Cia. PeQuod – Teatro de Animação.

¹⁴⁰ Carlos Alberto Nunes. Cenógrafo e professor de cenografia do Curso de Artes Cênicas da UNIRIO também é membro da PeQuod.

¹⁴¹ Carlos Lagoeiro é diretor da companhia fundada por brasileiros e radicada na Holanda chamada Muganga.

¹⁴² O trabalho de Alexandre Fpavero junto à Cia. Lumbra é centrado do trabalho com teatro de sombras.

ANEXO C

Entrevista com Catin Nardi¹⁴³, Cia Navegante de Teatro de Bonecos.

Bloco de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Uberlândia, 07 de novembro de 2010¹⁴⁴.

Mario – Catin, seu nome inteiro.

Catin – Catin Nardi [soletra].

Mario – Eu queria que você me falasse um pouco a sua trajetória dentro do teatro de animação, se você sempre esteve ligado à companhia Navegante, se este é o seu prijheto central. Quando você começou, que tipo de experiência você tem antes...

Catin – Ótimo.

Mario – O que você vê na Argentina e traz para o Brasil? Quais são as diferenças?

Catin – Jóia. A minha história, a minha experiência: eu venho do teatro, Depois de dez anos trabalhando enquanto ator, iniciando carreira em escola de segundo grau, dentro de grupo amador, afortunadamente com bons diretores, com pessoas com uma visão bem séria, bem concreta do teatro, [foi] depois disso, que eu vim para o Brasil que eu fui me dedicar a trabalhar com marionetes. Mas eu já inseria bonecos dentro do teatro na Argentina. Então a gente está falando aí de início da década de [19]80. E nesse período eu passei cinco anos na Universidade Federal do Litoral¹⁴⁵, vinculado a um projeto de extensão universitária que pretendia instalar, ou um curso de artes cênicas, ou uma comédia universitária permanente, um grupo estável dentro da universidade. No último desses cinco anos eu me afastei da universidade e fui para Rosario [, Argentina], que é uma cidade que fica a 200 quilômetros da minha cidade natal, e trabalhei em teatro de rua, comecei a abordar técnicas circenses, pandeiras, perna de pau, fogo, malabares, e tal. E descobri uma nova linguagem, que era o teatro feito fora do âmbito do teatro. E isso implicou uma série de novos conceitos, porque até então eu tinha trabalhado um pouco com teatro experimental, tinha trabalhado um pouco com teatro clássico, e tal. E a partir do momento em que eu saio da estrutura da universidade, da estrutura de escola, e vou para um grupo independente, aí eu começo a desenhar o que era viver de teatro. Então eu acho que essa foi a experiência que me deu a base para: se você vai viver disso, então você vai ter que concentrar muita energia nisso. A minha vida passa por um momento muito interessante: conheci uma pessoa, uma moça com a qual eu fui casado durante alguns anos, e eu saí da Argentina para morar numa praia no Espírito Santo. E eu me encontrei numa praia paradisíaca, onde não tinha pessoas para trabalhar comigo em teatro. E aí eu decidi a começar em invetir na construção de bonecos. Num primeiro instante, como eu já tinha certo fascínio pelos marionetes de fio, pela marionete em si, e tinha feito algumas experiências com títeres, com o fantoche de luva que é mais comum de se ver na Argentina, tinha feito algumas experiências com bonecos gigantes e fiz umas pesquisas entre [19]90,

¹⁴³ O artista de animação argentino Catin Nardi iniciou-se no teatro em 1981. A partir de 1990, radicado no Brasil, dedica-se a pesquisa e construção de marionete de fios. A abertura da novela "As filhas da mãe" e a minissérie "Hoje é Dia de Maria", da Rede Globo, são algumas das suas mais importantes produções para a televisão. Em 1994, Catin Nardi criou O navegante. A companhia apresenta espetáculos e ministra oficinas em festivais, teatros e espaços informais, encantando platéias de todas as idades através da sofisticada arte das marionetes de fios.

¹⁴⁴ Entrevista concedida durante a oficina de construção de bonecos de manipulação direta ministrada pelo artista durante a edição de 2010 do Festival de Teatro de Formas Animadas de Uberlândia, AnimaUDI.

¹⁴⁵ Aqui Catin se refere à instituição argentina *Universidad Nacional del Litoral*, situada na província de Santa Fe.

[19]93, e montei um primeiro trabalho misturando várias técnicas de bonecos. Então trabalhei com bonecos de vara, trabalhei com bonecos de meio bastão, trabalhei com bonecos de mesa, trabalhei com dois tipos de marionete diferentes, trabalhei com bonecos gigantes, e misturei um pouco isso ao universo do teatro em si, porque ainda era muito presente. Então tinha pernas de pau... era uma montagem grande, com muita gente, e tal. Realmente se tornou inviável dar sequência a isso. Em [19]94 se inicia a companhia Navegante de Teatro de Bonecos – até o fato da navegação é uma coisa que está ligado ao mar. O lugar onde eu morava era uma cidade muito bonita, e eu ficava no alto de um mosteiro que tinha e vendo as embarcações voltarem no fim da tarde, e achava extremamente corajoso esses caras viajarem sete horas dentro de umas “casquinhas de noz” para ir pescar e voltar depois de quatro, cinco dias dentro do mar para depois voltar. Então a idéia da companhia Navegante é inspirada pelo mar. Isso está ligado um outro fato. Eu conheci Álvaro Apocalypse¹⁴⁶ na época. Passei um verão no Rio de Janeiro com ele estudando, e aprendi a técnica de construção alemã, a técnica do BROSS, e é o que lapidou, digamos, o meu trabalho. E aí inicia-se a companhia Navegante de teatro de marionetes. E, de todas as experiências que eu tinha feito, a que realmente mais me [parecia] desafiadora era o boneco de fios, que é minha especialidade, que eu gosto mais de fazer. Então, em [19]94 eu estreei um espetáculo que se *O Catavento*, é uma pesquisa sobre relações de gênero humano. É uma montagem que rodou muito, entre [19]94 e [19]98. Depois parou, mas eventualmente a gente apresenta, é um espetáculo do repertório. E em [19]96 eu começo uma pesquisa sobre técnica no marionete. Então pai eu começo a fazer uma miscelânea de coisas; é um espetáculo de variedades, que é o nosso *cavalo de batalha*, o *Musicircus*, que é um espetáculo de experimentação de marionete. Então tem boneco que eu vou montando ele em cena, tem boneco que cospe fogo, tem bonecos que pegam objetos, tem bonecos que tocam instrumentos, e uma grande preocupação na forma, no movimento, que [é o que] eu mais prezo na hora do trabalho, sabe? Como início e caminha e carreira no universo do boneco, começa por aí.

Mario – A Navegante, hoje, tem um repertório de quantos...?

Catin – Seis montagens. Tem um espetáculo de rua, grande, feito com bonecos gigantes anões, que é uma coisa que eu também desenvolvi, visando algumas questões de praticidade, sobretudo de transporte dos bonecos. É uma cabeça grandona, o boneco todo articulado, mas ele é pequenininho. E a gente viaja com uma equipe de vinte pessoas para fazer um espetáculo de rua, que é super dinâmico, divertido, entendeu? Tem funcionado muito bem, é muito interessante. O *Catavento*, como eu te falei, é a primeira montagem, o *Musicircus*, que o meu espetáculo como solista, *Que bicho será?*, são os bonecos, de um texto de antes do Machado, daqui de Minas Gerais, que foi uma pesquisa feita com cabaças e originou os bonecos de *Hoje é dia de Maria*¹⁴⁷. Já tinha feito uma experiência com o Hans Donner¹⁴⁸ com a abertura da novela *As filhas da mãe* (2001-2002), que ele tinha visto os meus bonecos na Candelária, a gente falou da Candelária ontem, no Centro Cultural do Banco do Brasil (RJ), e me chamou para fazer a abertura de uma novela. E a gente tem um trabalho grande com filmagem. Tem seriados, tem vídeos educativos, e tal. Claro que não é veiculado nas mídias grandes, como é o caso da Globo. E então é uma outra área de trabalho nossa. Mas eu estava falando do repertório: *Que bicho sera?*. *Musicircus*, caixas de teatro – temos vários lambe-lambes¹⁴⁹, que

¹⁴⁶ Álvaro Apocalypse (1937-2003). Artista plástico e de animação; co-fundador e diretor do Giramundo Teatro de Bonecos.

¹⁴⁷ Série televisiva brasileira apresentada pela Rede Globo de Televisão ao longo do ano de 2005, com direção de Luiz Fernando Carvalho. A série empregou recursos pouco usuais na linguagem da televisão brasileira como teatro de bonecos. Catin participou da equipe de construtores e operadores de alguns desses bonecos.

¹⁴⁸ Artista de videografia responsável pelas vinhetas e aberturas da programação da Rede Globo de Televisão.

¹⁴⁹ Também chamado de caixa de teatro. Modo de apresentação com teatro de bonecos para poucos ou apenas um espectador por vez, feito dentro de uma caixa fechada em escala reduzida. O posicionamento do espectador

a gente considera como uma montagem; tem quatro. *Eco – eu sei*; é uma montagem feita com material reciclado, um pouco resultado dessas oficinas que a gente dá. Esse é o nosso repertório.

Mario – Pelo que eu estou entendendo há uma variedade muito grande em formas de manipulação. Cada espetáculo vai trabalhar com –

Catin – Nós temos três montagens que são espetáculos de marionetes: *Musicircus*, *Que bicho será?* e *O Catavento*. Aí depois nós temos espetáculos de rua, que são os grandões, tem os bonecos de mesa, que são os do espetáculo ecológico e tem a técnica de manipulação das caixas de teatro *lambe-lambe*. Metade do trabalho são marionetes, a outra metade são outras técnicas que foram desenvolvidas ou que são técnicas já conhecidas, mas a gente trabalhou em cima disso.

Mario – Se você fosse por na balança, você se considera mais um construtor ou alguém da performance?

Catin – Na balança? Sabe que essa é uma pergunta ótima? Ninguém nunca me perguntou se eu sou mais construtor ou se eu sou mais ator manipulador. Eu acho que está meio que *pau a pau*, acho que tem um certo equilíbrio. Pelo fato de eu vir do teatro. Se eu fosse das [artes] plásticas, certamente eu seria um construtor de bonecos, sabe? Mas como eu venho do teatro, eu sinto tanto tesão de estar dentro do meu ateliê, sozinho, virando madrugadas – ou com equipe, dependendo da situação – quanto me deslocar para um lugar para montar um espetáculo para apresentar. Então, sinceramente, acho que estou sendo mais sincero quanto é possível; acho que tem um equilíbrio, mesmo, entre esses dois universos, e são dois universos inteiramente diferentes.

Mario – Há uma interdependência.

Catin – Sem dúvidas, porque na hora que você está criando para construir, necessariamente você está permanentemente pensando em cena. Então você está – justamente o que é o marionetista? É um misto de ator, diretor e artista plástico. Você está ali nesse universo de projeto de construção com uma finalidade teatral, cênica. Agora, hoje eu tenho muito mais preocupação comigo enquanto ator do que enquanto construtor. Eu acho que o que eu poderia determinar enquanto construtor de bonecos. O que eu domino hoje eu me sinto à vontade para trabalhar. Agora, enquanto ator e enquanto diretor eu estou muito longe de me sentir satisfeito. Tanto que, neste momento eu passei no vestibular. Eu estou estudando teatro, e tem sido uma oportunidade fantástica, porque, como eu venho da prática, todas as informações que eu trago são muito soltas, e de alguma forma eu também estou acessando esse conhecimento. Eu estou juntando um monte de informações. Então, assim: enquanto ator e enquanto diretor eu me sinto infinitas vezes menos capacitado que enquanto construtor, entende?

Mario – Eu quero te fazer uma outra pergunta, mas antes eu preciso que você me faça um esclarecimento. Faz uma descrição breve dessa técnica de construção que você trabalhou com o [Álvaro] Apocalypse.

Catin – Álvaro ensinava uma técnica que é Alebericht Bross, um cara que, no início do século passado¹⁵⁰ criou um método que é baseado num método de construção de bonecos inglês. Só que o cara simplifica – simplifica por um lado e complica por outro, porque

ao inserir a cabeça dentro da caixa para assistir à apresentação, muitas vezes cobrindo a cabeça com um pano, é muito semelhante à postura dos antigos fotógrafos de praça, chamados de lambe-lambe, de onde a modalidade de apresentação extraiu o seu nome.

¹⁵⁰ Catin se refere aqui ao século XIX, como sendo o “século passado”.

simplifica na cruz de manipulação, ele junta as peças da cruz de manipulação para uma mão só; com uma mão só você consegue caminhar e movimentar o boneco todo, e por outro lado ele *faceta* o boneco. Enxerga o boneco por dentro mais detalhadamente, e desenvolve um método que é o seguinte: você faz primeiro um desenho, uma caricatura, ou, enfim, uma imagem figurativa, depende do que você escolhe. E sobre isso você vira o boneco em várias partes e faz planta dele. Então você visualiza o boneco por dentro. Você *faceta* ele todo, e depois você desmonta, digamos, o boneco em diferentes placas e faz uma construção progressiva daquilo. Ou seja: você não pega uma peça e faz uma regressão dela. Você constrói progressivamente, você vai enchendo de placas para chega no volume onde você quer, e faz só o acabamento. Esse método é muito interessante porque você consegue visualizar o boneco por dentro detalhadamente, e você constrói o boneco em função da sua mecânica. Então se, suponhamos, você tem uma cabeça muito volumosa com olhos muito grandes, você vai primeiro visualizar como você vai construir essa cabeça em função da mecânica interna. E isso facilita muito a restauração de bonecos. Porque às vezes quebram umas peças internas e você irremediavelmente vai buscar o projeto desse boneco, você vai olhar por dentro dele e falar assim: “ah, tá: o que quebrou foi isso”. Então se eu fizer um furo aqui, eu vou atingir a peça, vou tirar ela, vou substituir, vou colocar uma trava, e fechar ela. Vou dar o acabamento de novo. Claro que a gente vai ficando esperto com o tempo e vai já deixando aberturas prováveis de acesso pra qualquer tipo de problema de manutenção. Mas o que o Álvaro ensinou e me proporcionou foi exatamente essa capacidade de você olhar para um boneco como um objeto de construção técnica. Agora, eu acho que o que o Álvaro me ensinou foi muito além disso, tanto o Álvaro quanto a Teresa¹⁵¹, que o vínculo que eu tive foi exclusivamente com eles, dentro do ateliê deles, lá na UFMG, na época. O Álvaro era um cara que, você chegava para conversar com ele e ele não te dava bola. Você ficava até meio incomodado, assim. Então daqui a pouco você dizia: bom, então estou indo embora. “Não! *Peraí, perai*, não vai não”. E aí ele largava o lápis e começava a conversar. Foi um cara que me deu altos toque, que me deu altos conselhos, e foi um orientador, sabe? E foi uma pessoa extremamente interessante e objetiva. E eu por alguns momentos tive desejo de trabalhar com ele e senti uma certa resistência. Ele sempre falava assim: “O que você sabe fazer só você sabe fazer. Então pega o teu barco e vai em frente. Vai em frente porque é isso. O que você tem pela frente, você tem que desbravar esse caminho sozinho”.

Mario – Para encerrar nossa conversa outra provocação: a gente teve uma conversa logo no início da semana e eu surpreendi um comentário seu e eu quero tentar falar um pouco sobre uma visão a respeito do teatro de animação agora, contemporâneo. Essa questão da presença ou da ausência da figura do boneco na cena do teatro de bonecos. Isso parece ser para você um tema de conversa. Então eu queria que você desenvolvesse essa questão.

Catin – Sim. Eu fico bastante preocupado ao ir para festivais e, obviamente, que cada vez mais se estabelece a idéia de forma animada, porque está ficando cada vez mais claro o que é teatro de bonecos, o que é forma animadas, e tal. Como conceito é tudo uma coisa só, mas você começa a frequentar festivais, você vai pro festival de [teatro de] boneco e não vê boneco. Um, dois, três, cinco, dez espetáculos e fala: gente, *perai*, onde é que está o boneco, cara? Onde está aquele construtor de bonecos que se associou a um grupo de teatro e desenvolveu um trabalho, ou que é um cara do teatro e desenvolve bonecos para cenas de teatro? E aí eu começo a ficar um pouco preocupado com isso, porque eu quero ver boneco. Se eu vou ver um espetáculo de teatro de bonecos eu quero ver o boneco. Quero ver um boneco só, com dez atores, mas eu quero ver o boneco fazendo teatro. E a coisa caiu – sabe? – desandou – não gosto dessa palavra – desviou para uma outra linguagem que eu não

¹⁵¹ Terezinha Veloso, co-fundadora do Teatro Giramundo, com Álvaro Apocalypse e Maria do Carmo Martins.

desconsidero, eu acho absolutamente válida, que se engaja, provavelmente dentro do teatro contemporâneo. Mas, eu tenho quarenta e quatro anos, tenho anos de carreira, comecei exatamente aos quatorze anos, eu ver coisas que eu vi no ano [19]81, [19]82, a mesmíssima coisa, é como se eu não tivesse vendo nada. Para o rapaz que trabalha com a gente, que tem dezoito anos, talvez possa ser uma novidade. Mas para mim, ver uma pessoa da minha idade fazer uma coisa que já se faz há trinta anos com o mesmo ímpeto de quando se fazia há trinta anos, que era uma novidade, me deixa um pouco desiludido. Então eu fico me questionando: até que ponto não está se usando, entre aspas, a arte do teatro de bonecos para fazer outra coisa. É um caminho um universo difícil de a gente discutir, eu não acho que em cinco minutos eu consigo definir. Mas eu acredito que você pode entender da minha preocupação quando eu vejo uma coisa, e quando de repente eu trombo com uma montagem que traz quatro bonecos em cena, um cenário, uma boa iluminação, e fundamentalmente uma boa ideia de dramaturgia teatral. Esse dia eu vou lá, assisto a um espetáculo e digo: bom, hoje eu vi teatro de bonecos. E eu tento defender um pouco isso, eu tento martelar isso na cabeça das pessoas. Pra dizer assim: aprenda a fazer um boneco, crie, monte e venda uma cena de teatro de bonecos. Essa oficina que a gente trouxe aqui para Uberlândia tem esse objetivo: crie seus bonecos. Tanto que no manual [da oficina], em seu final está escrito justo isso: crie uma cena, venda um espetáculo. É isso: é buscar essa linguagem de criação e construção de bonecos para teatro feito com bonecos. Isso é uma coisa que para mim, cada vez mais eu martelo, incentivo as pessoas, e tal. E insisto, não desconsidero as diversas formas que o teatro de bonecos, o teatro de objetos, o teatro de formas animadas, como quer que se chame, propõe. Mas tem umas coisas que me são muito mais verdadeiras, tem outras que não são tão assim. Aquele espetáculo que eu assisto e preciso de tempo para pensar nele – sabe? – me dá uma certa preguiça. Aquele espetáculo que me chega com facilidade, que você vê o trabalho, que você vê um cara que *ralou* pra construir um boneco, que ele faz o que todos os bonecos fazem e alguma coisinha a mais, que é desse bonequeiro, aí isso me dá satisfação, me dá prazer. E é teatro. Que é definitivo, que me movimenta. É o que sempre me levou a buscar, mesmo que seja com bonecos, a minha preocupação é teatro.

Mario – Catin, muito obrigado.

Catin – Eu que agradeço.

ANEXO D

Entrevista com Alexandre Fávero, Cia Lumbra Teatro de sombras

Hotel Sanare, Uberlândia, 26 de junho de 2011¹⁵².

Mario – Antes de tudo, diga seu nome.

Alexandre – Alexandre Fávero.

Mario – E qual posto você ocupa, em qual companhia teatral?

Alexandre – Eu sou o encenador da Companhia Teatro Lumbra de Animação, de Porto Alegre.

Mario – Fale um pouco sobre o início da companhia, mas eu gostaria de orientar a sua exposição com a seguinte questão: qual foi o desejo artístico que constituiu a Lumbra?

Alexandre – A companhia Lumbra surge de uma necessidade minha, como curiosos e como artista de desenvolver uma arte que conseguisse juntar os meus interesses, as minhas curiosidades: como cenógrafo, como fotógrafo amador, como artista gráfico, como desenhista desde a infância, e que pudesse, de alguma forma, juntar todos esses conhecimentos, essas informações que me interessavam. Então, o teatro de sombras foi o gênero que mais conseguiu se aproximar desse meu desejo. É claro que eu comecei a influenciar o meu próprio processo e os meus conceitos com a minha bagagem infantil, que era o que eu desejava fazer. Então: sempre o meu processo artístico partiu de um interesse ligado à minha vivência quando criança. Tanto que a minha primeira obra artística, que foi o Saci Pererê¹⁵³, que foi a primeira assinatura como diretor que eu fiz, surgiu de uma provocação que a própria vida me fez, que foram as minhas experiências de andar no meio do mato, de querer enxergar entidades sobrenaturais, de gostar de pregar peças no outros, dar sustos. Então a concepção desse meu primeiro espetáculo se utilizou desse medo que eu tinha quando era criança e dessa minha necessidade, depois, de adulto, em provocar [medo] nas crianças, que era meu público alvo.

Mario – E historicamente, como aconteceu? Você já tinha um percurso como cenógrafo? Qual é a história da constituição da companhia?

Alexandre – Eu comecei como cenógrafo, esse foi o meu desafio na troca da profissão que eu tinha anterior[mente]. A arte sempre foi muito presente na minha vida. E quando eu decidi viver de arte eu tive que passar por um processo, o que não foi muito demorado. Eu não digo que foi sorte, porque não acredito nisso. Mas foram desejos que eu tive, e que aconteceram rapidamente. Fiz uma pequena oficina de cenografia e comecei a conviver com bonequeiros, outros artistas do teatro de animação, que foram o Mario de Balentti, o Paulo Balardim¹⁵⁴, e eles foram os meus primeiros colegas do teatro de sombras. A gente encontrou um desafio juntos, que foi conceber um espetáculo para um cliente em Porto Alegre, e nós cumprimos

¹⁵² Essa entrevista foi concedida no último dia do trabalho em teatro de sombra ministrado pela companhia Lumbra para o grupo Trupe de Truões, de Uberlândia, com vistas a incorporar elementos de teatro de sombras no próximo espetáculo da companhia uberlandense, *Aladim*. Eu participei do trabalho como convidado da Trupe de Truões.

¹⁵³ Saci Pererê – a lenda da meia-noite (2003) foi o primeiro espetáculo da cia Lumbra Teatro de Animação. A peça teve como inspiração a obra *O Saci*, de Monteiro Lobato. O espetáculo foi ganhador de três prêmios Tibicuera (concedido pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, RS) no ano de 2003 (melhor direção, melhor iluminação e melhor trilha sonora). No mesmo ano o espetáculo teve duas premiações no Festival de Teatro Isnard Azevedo, promovido pela fundação de cultura da cidade de Florianópolis, SC (melhor direção e melhor iluminação).

¹⁵⁴ Fundadores e diretores da companhia Caixa do Elefante (RS).

esse desafio em três meses, sem muito conhecimento de causa, mas sim com muita curiosidade. Cada um começou a se apropriar de uma tarefa e intuitivamente a gente foi somando esses talentos, esses conhecimentos que cada um tinha, para conceber uma primeira obra. Essa foi uma obra fracassada.

Mario – Qual foi?

Alexandre – Foi um trabalho que nós fizemos para a Secretaria do Meio Ambiente de Porto Alegre para fazer uma intervenção num evento chamado Agenda 21 mirim, uma campanha nacional que tenta levar conceitos de educação ambiental para as escolas. Então a gente montou um espetáculo que tinha como tema a criação do mundo, a poluição e a cidade ideal. Então nós encaramos o desafio, montamos o espetáculo e na hora de apresentar foi um grande desafio porque era uma plateia de 1500 adolescentes, mais ou menos, e eu acho que ela chegou até a metade. Da metade pro fim os organizadores resolveram parar com a apresentação e seguir com a programação do evento, que tinha outras coisas mais interessantes, vamos dizer assim, para apresentar. Eu acho que essa frustração que eu tive lá me ajudou, depois a criar um projeto onde eu pudesse aplicar aqueles conceitos que a gente investigou juntos, e que eu não tive a oportunidade de por em prática como eu gostaria. Esse primeiro trabalho teve a orientação de um diretor, que já tinha uma concepção planejada, ou seja: não consegui dar vazão à minha capacidade criativa. Daí eu fiz um projeto, que foi contemplado com uma verba de Apoio a Montagens Cênicas de Porto Alegre, e eu pude explorar, do meu jeito, um teatro de sombras que fosse mais adequado às coisas que eu pensava e estava com mais vontade de pesquisar naquela época.

Mário – E já foi o Saci?

Alexandre – Já foi o Saci, que é um trabalho altamente experimental; o conceito dele é experimentação. Foi o que eu consegui levantar ao longo de dois anos de material de improvisação, de experimentação, e se transformou numa obra de arte em que isso fica muito claro.

Mario – Curioso, porque o Saci tem muito de experimentação, mas, por causa da quantidade de materiais usados, dos diferentes efeitos aproveitados, é uma experiência de rigor, também. É um espetáculo rigoroso, em que não há interrupções, contínuo, preciso, muito limpo nas transições. Ele passou por algum tipo de transformação?

Alexandre – Até hoje ele passa. Ele estreou em outubro, no dia da criação de 2002. Eu iniciei esse processo no final de [19]99, e a companhia foi fundada em função desse espetáculo. Então sempre houve uma necessidade minha de uma identidade, de encontrar uma identidade. E durante esse processo eu tinha um planejamento que foi totalmente alterado. Era pra ser um espetáculo híbrido, que mexia com objetos, bonecos e sombras, mas tentando fazer com que todas essas linguagens se relacionassem dentro da dramaturgia. E quando eu comecei a explorar a sombra, que foi o primeiro gênero que eu trabalhei nas investigações, eu vi que ela era suficiente para incorporar a identidade do Saci e a minha própria identidade como criador. Então eu abri mão das outras linguagens. Cheguei a explorar elas, mas rapidamente abandonei. Porque o teatro de sombras exigia esse rigor, e eu me interessei muito pelo *pré-cinema*. Esse limite entre o teatro de sombras europeu, que conseguiu incorporar a tecnologia da lâmpada, que já havia teatros exclusivos para teatro de sombras na França...

Mario – O *Chat Noir*¹⁵⁵ ...

¹⁵⁵ Cabaré parisiense que funcionou no distrito boêmio de Montmartre, na capital francesa entre os anos de 1881 e 1897. Era reconhecido, juntamente com suas apresentações de variedades, como um lugar para assistir apresentações de teatro de sombras.

Alexandre – Isso. Me chamou muito à atenção esse tipo de valorização que o teatro de sombras teve, prestes a se iniciar o fenômeno do cinema. Mas ao mesmo tempo eu não gostava da intimidade que aquele teatro europeu tinha com o teatro de sombras oriental, que era a grande inspiração dos artistas daquela época. Então eu comecei a buscar uma coisa que fosse mais afinada com a velocidade que eu vivia naquele ano de 2000, que era a virada do século, que era aquela coisa do *fim do mundo*, e ao mesmo tempo a gente iniciando uma mudança que, necessariamente, não existia muita coisa mudando, mas ao mesmo tempo chegava o videogame com uma outra força de integração do jogador com o jogo. Tinha também o cinema que começava a ter os seus efeitos especiais, o [cineasta norte americano Steven] Spielberg já vinha trazendo essa velocidade, esse encantamento da cenografia, da ambientação, das máscaras, do espaço. Então tinha uma coisa, ali, que eu gostava muito, e que me interessava demais, e que esse teatro de sombras antigo, europeu, já não comportava pra mim. E aí foi onde eu comecei a me aproximar dessa dinâmica do cinema, mais primitiva possível, para poder encontrar uma ligação com o teatro de sombras, que era uma arte muito rudimentar, muito dura, muito seca, mas que eu de certa forma já explorava nas artes gráficas. Eu trabalhei muitos anos com laboratório em preto e branco. Eu revelava fotos, fotolitos, fazia serigrafia, tinha todo esse processo artesanal, aí. [...] Eu já estava impregnado dessa arte de captar, de compor, de ter uma memória fotográfica desenvolvida. Já desenhava muito, já tinha uma experiência com quadrinhos, com textos. Então a junção disso no Saci foi muito importante

Mario – Percebo que você [exerce] uma centralidade no processo criativo da Lumbra, e me diga uma coisa: a companhia tem componentes fixos? Quantos componentes são fixos? Houve troca de componentes ao longo desses 11 anos?

Alexandre – A companhia se formou com o espetáculo do Saci, que eram dois sombristas¹⁵⁶. A gente viveu três, quatro anos somente com esses dois sombristas, sendo que eu dava conta de toda essa parte dramática, plástica, e da encenação como um todo. O meu colega Flávio, que foi meu companheiro no início desse processo tinha um trabalho muito importante que, além de atuar comigo, fazia toda essa parte de produção do espetáculo. Pra construir esse espetáculo a gente lançou mão de outros artistas que fizeram a parte eletrotécnica, das ferramentas de trabalho, da parte de iluminação. Um músico, que foi o Gustavo Finter, que fez a trilha sonora, que também foi muito experimental e se adequou muito à proposta da cena, e alguns outros colaboradores que serviram com uma espécie de assessoria à direção. E foi fundamental isso, já que eu literalmente tateava no escuro para descobrir essa linguagem nessa época, e que me deram indicações muito interessantes que eu uso até hoje. Bonequeiros experientes, mais antigos, que já tinham passado por vários festivais, assistido vários espetáculos de sombra e conseguiram me dar um retorno que foi alternado o meu processo criativo e de direção.

Mario – Você consegue identificar a existência de um perfil médio, em termos de formação, das várias pessoas que passaram pela Lumbra, ou que contribuíram com a Lumbra de maneira mais constante?

Alexandre – Antes eu vou responder à outra parte da tua pergunta. Nós hoje somos quatro pessoas. Nós não temos atores que trabalham esporadicamente nos nossos trabalhos. Nós temos outros artistas convidados que ajudam a formar a dramaturgia dos novos projetos. Mas hoje a companhia já sente necessidade de formar novos sombristas, que é um trabalho muito difícil e demorado, para que a gente possa desenvolver outros trabalhos. Mas isso é uma coisa que ainda é um pouco complicado em função do próprio mercado de trabalho do teatro no

¹⁵⁶ Alexandre refere-se aqui a ele mesmo e a Flávio Silveira, que compunham o elenco do referido espetáculo.

Brasil. Mas a Fabiana [Bigarella] fica numa assistência de direção, de criação de roteiro e na parte administrativa da companhia, e na parte de pesquisa comigo, também nessa outra linha que é a *sombraterapia*, que é uma outra vertente que não é tão mais artística, mas sim de uma possibilidade de usar a sombra como uma ferramenta de autoconhecimento dentro da arteterapia. Então já não existe mais essa exigência técnica ou esse cuidado estético, parte para uma outra coisa. E o Roger [Motchcy], que é um novo integrante, que já está na companhia há uns cinco, quase seis anos, que é um artista plástico que veio somar conosco, não tinha muita experiência com sombra, o trabalho dele era mais voltado para o boneco, boneco de luva. Mas ele se encontrou muito dentro desse nosso trabalho, porque ele já tinha um trabalho muito forte com a tecnologia, com *webdesign*, trabalhando como *webdesigner*, e com o vídeo, que foram os trabalhos que ele fez na conclusão do curso de artes plásticas. Então ele vem da escultura, do vídeo, dessa parte mais tridimensional, e é um cara que já tem uma vocação que se aproxima um pouco mais da tecnologia, onde eu guardo uma certa distância. Com relação à formação do ator sombrista, especificamente, é uma coisa um tanto misteriosa ainda pra mim. Me parece que isso se dá muito por uma mola propulsora, que é a curiosidade. Não existe como, dentro da companhia, trabalharmos com novos sombristas que tenham um papel meramente de movimentar figuras, ou um iluminador que abra e feche os focos luminosos. Isso existe hoje em outras companhias, e é aplicado de uma maneira muito interessante, assim, é muito *efetivo*, tecnicamente, essa separação. Mas eu não vejo como uma coisa importante para o trabalho da companhia hoje. A nossa formação, o nosso desenvolvimento como sombrista parte de uma idéia de uma polivalência cênica. Que é o grande complicador de todo esse processo. E o trabalho do Saci Pererê foi a descoberta disso no meu trabalho de pesquisa como encenador, como diretor dessas cenas para o espetáculo. Eu não vejo uma separação de um ator, de um técnico, de um construtor. Esse profissional precisa vivenciar intimamente, profundamente, todos esses processos. Inclusive, uma das coisas que eu acho hoje que é o grande problema do meu gerenciamento como artista na companhia, lidando com o elenco é a incapacidade desse sombrista de alcançar um nível de reflexão mais elevado. Se aprofundar numa quantidade grande de conhecimentos que consigam ser transversais e que dialoguem entre si para fazer com que ele tenha um conforto, uma performance, um cuidado, um entendimento sobre essa linguagem. Então o meu trabalho hoje junta a psicologia, o sobrenatural, a história, a ótica, a ciência, de uma forma que colabore para uma criação original.

Mario – Então me parece, Alexandre, que esse termo, esse conceito, essa função que você apresenta como sendo o do sombrista é algo que ainda está em elaboração. Mas me deixa muito curioso o emprego que você faz do termo, a maneira como você se relaciona com a idéia, porque a gente tem discutido muito as aproximações em termos de técnica e de formação que o artista de apresentação em teatro de animação tem com o ofício do ator. Fala-se muito na separação das competências, e hoje em dia se fala muito em termos de convergência dessas competências, porque se encontra, num nível um pouco mais amplo, uma série de princípios que são comuns. Nesse sentido eu gostaria que você falasse um pouquinho sobre o que é essa idéia, essa função do sombrista. Você já falou um pouco sobre a questão da polivalência, e eu acho que isso é um elemento claro no trabalho do sombrista. Mas o termo sombrista evoca uma certa especialização, a convergência para uma certa linguagem expressiva. Em que termos essa elaboração se dá? O que é o sombrista?

Alexandre – Os meus últimos trabalhos de pesquisa são justamente para solidificar dentro da companhia quem é esse artista. Isso passa pela necessidade de determinar algumas coisas. Ainda é difícil para mim, que tenho essa responsabilidade de forjar um conceito encontrar todos os limites, todos os parâmetros, todos os critérios para esse artista. Mas eu consegui fazer uma separação que me pareceu ser o mais adequado. Então assim: eu posso te dizer que

existe o sombrista avançado, ou sombrista profissional; que é esse polivalente, que é capaz de planejar uma obra de arte e executá-la em todos os sentidos que isso possa abranger. Depois tem os outros níveis de sombristas que eu considero que são, assim, não menores, mas que são correspondentes ao fazer teatral. Então tem o sombrista teórico, que é o que especula, que é o que estuda, que é o que busca na história, que coloca isso, que traduz livros, que assiste espetáculos, que tem um senso crítico, mas que no fundo, no fundo, não entende da mecânica da construção de um espetáculo. Depois a gente pode passar para um outro tipo de sombrista que é um sombrista curioso, que além de pensar e se interessar, ele experimenta coisas. Ele pode não ganhar a vida com isso, ele pode não ser visto pelos outros como um profissional, mas ele experimentou, ele testou, ele brincou com isso. Depois tem um outro sombrista, que é um sombrista mais técnico. Ele entende o processo, ele já experimentou isso, ele consegue refletir, ele tem referências, ele consegue criar, de alguma forma, imagens complexas dentro dessa linguagem, mas ele não é capaz de atuar. Ele não tem o trabalho, ou talvez o interesse de se colocar em cena, em se expor como um ator da sombra. E depois a gente vai ter então o sombrista avançado, que é esse que consegue abarcar todas essas coisas. E se a gente tiver um ator que não tenha algum desses aspectos, do teórico, do curioso, do técnico, ele não vai conseguir se desenvolver com uma habilidade e uma performance adequada, pelo menos hoje, para trabalhar dentro da nossa companhia. Então é preciso ter essa soma de funções, interesses, habilidades e competências para chegar num nível onde é possível criar uma obra de arte e se envolver em todos os aspectos.

Mario – A próxima pergunta é uma provocação, porque a gente conversou sobre isso mais cedo, que é: você já falou aqui da procura de uma linguagem mais contemporânea em teatro de sombras. Você consegue encontrar algumas características, algumas funções, alguns princípios que estão presentes nesse teatro contemporâneo de sombras?

Alexandre – Eu tenho pequenas sensações com relação a isso. Elas não determinam que o conjunto da obra que eu enceno seja contemporânea ou não. E eu sempre me valho muito do parâmetro do outro, desses sombristas teóricos, desses técnicos, desses acadêmicos. São eles que me dão esse retorno; não sou eu quer vou dizer: bom, agora eu vou fazer uma obra contemporânea. Mas onde eu percebo que isso aparece acontece? É justamente no rompimento daquilo que eu considero tradicional. Isso é subjetivo, também. Mas, de alguma forma possibilita que eu dê uma arrancada, que eu me identifique com aquilo ou que eu goste mais dessa desconstrução, dessa reconstrução. Eu não tenho interesse de me aproximar do teatro de sombras tradicional, do oriente. Mas ao mesmo tempo eu tenho algumas ligações, que às vezes eu nem percebo, que é, por exemplo, a cenografia que eu uso, que é muito funcional dentro da cena, não tem um caráter decorativo, mas sim um caráter de estruturação dos mínimos elementos que eu preciso para me expressar. E eu uso materiais muito grosseiros, porque não me interessa usar a tecnologia para isso. O que me interessa na tecnologia é fazer com que eu me aproxime dessa tecnologia através da coisa mais rudimentar possível. Então a minha manipulação de luz ela não se dá por programas, por botões, por aparelhos intrincados, mas sim com o mínimo [para] que eu possa me articular com isso, e assim dar a sensação [de] que existe uma lata tecnologia naquilo ali que está sendo visto. Então a imagem tem que representar o grau de modernidade, de contemporaneidade, de tecnologia. Muitas vezes o nosso público acredita que são projetores de cinema que estão gerando as imagens. Elas vão atrás do pano procurar onde está o datashow, sabe? E esse é o meu interesse: comprovar que uma arte tão dura e primitiva seja capaz de criar relações tão próximas do mundo moderno [em] que a gente vive hoje. Por isso esse interesse pela dinâmica cinematográfica, que hoje é o que representa o mais moderno com relação à representação de uma ficção, de uma realidade construída.

Mario – Ao longo da vivência desse final de semana eu tive a impressão de que um ponto de partida muito importante para o trabalho com a sombra, para a expressão por meio da sombra é relaciona-se como o seu corpo projetado; relacionar-se com a sombra do seu corpo. Falei muito durante o primeiro dia sobre como isso me remete questões de aspectos de projeção de representação, de projeção de expressividade que eu encontro em qualquer linguagem de teatro de animação. Sombra é forma animada?

Alexandre – Eu não me atrevo a determinar isso. Acho que essa discussão da semântica, do conceito, de criar um vocabulário adequado pode ser uma grande armadilha. Eu gosto muito disso, mas eu não me atrevo a ficar determinando coisas para fora do meu trabalho. A arte da animação, sem dúvida ela passa, queira ou não, pela referência mais primitiva que a gente possa ter, que é o nosso próprio corpo. Então não tem como ser um marionetista ou um bonequeiro de teatro de luvas sem entender a mecânica corporal. E o nosso corpo responde à maioria das perguntas iniciais sobre isso. É uma questão de aprofundamento e uma intimidade com esse corpo. A gente não precisa, necessariamente, pra fazer tetro de sombras, possuir um corpo expressivo como o de um bailarino. Mas a gente precisa encontrar a linguagem do nosso corpo dentro da cena que a gente está se propondo a fazer.

Mario – Bom, eu vou pular daí para uma outra questão, que é a nossa última questão. E me parece que tem bastante ligação com o que você acabou de dizer. De você alcançar a percepção da tua própria expressividade em sombra. Você tem falado muito sobre um termo que me interessa demais, que é dramaturgia da sombra. O que é a dramaturgia da sombra, e onde ela está? Onde ela está, pra mim, é algo valioso.

Alexandre – Isso é o meu trabalho agora. Neste momento eu estou me detendo, não mais ao que eu consegui fazer nestes onze anos, mas consegui ampliar a minha visão e consegui ter humildade de não determinar nada, mas sim, observar, observar, duvidar das coisas. Eu cheguei a formular algumas teorias sobre – não só no meu trabalho – mas sobre como que principia esse ponto dramático da sombra, e eu precisei voltar um pouco, com relação às ferramentas mais elementares que fazem parte do teatro de sombras. Não da sombra, mas do teatro de sombras, quando a gente fala de dramaturgia. E eu ando especulando muito sobre o vazio dramático. Então me parece que um ponto importante de se refletir hoje é o quanto o escuro e o silêncio são dramáticos no teatro de sombras. Me parece que essa é uma chave importantíssima para o meu trabalho, e que me parece que é um grande mestre para quem se arrisca a lidar com esse gênero. No momento em que a gente macula o escuro, o escuro absoluto, o vazio, o ponto zero do espaço da sombra a gente, antes mesmo de macular isso a gente já tem o potencial dramático. Ou seja: não está acontecendo nada, mas se tu tens o escuro, e se tu tens o público, de alguma forma isso já começa a criar um potencial dramático e conflitivo. O tempo da escuridão e do silêncio é às vezes tenebroso, e isso me interessa muito. Então antes de eu começar a produzir imagens, a ligar um foco luminoso ou a gerar um som eu já tenho esse potencial dramático. Então se eu já tenho consciência disso aí, um mínimo esforço que eu [fizer] já inicia uma narrativa e já muda esse elemento dramático, e partir disso aí, então, eu já comelo a ter que trabalhar a direção; a dosas a trabalhar as coisas dentro desse princípio do vazio total. Algumas pessoas tem me dito que a dramaturgia ela só acontece com a ação, com o fazer, com algo estar acontecendo. Eu ando duvidando um pouco disso. O meu trabalho permite que eu consiga trabalhar essa dramaturgia sem que nada esteja acontecendo. Eu preciso apenas da respiração e de uma pupila bem dilatada do espectador. É o suficiente.

Mario – Alexandre Fávero, muito obrigado.