



Página 52: “Bulha dos Assombros” espetáculo do Grupo Menestrel Fazedô de Lages (SC)

Página 53: (Superior) “Stop” espetáculo da Cia. Mikropodium de Budapeste (Hungria)

Página 53: (Inferior) “Antologia” espetáculo da Cia. Jordi Bertran (Espanha)





A marionetização do ator

Valmor Níni Beltrame

Universidade do Estado de Santa Catarina



Este estudo analisa as principais idéias de cinco dramaturgos e diretores teatrais do século XIX e primeiras décadas do século XX, considerados pioneiros numa nova concepção de interpretação teatral tendo como referência a marionete. Destaca as variadas formas com que os artistas, Kleist, Maeterlinck, Craig, Jarry e Meyerhold se apropriam do teatro de marionetes como gênero artístico e da marionete como referência para o novo trabalho do ator.

Os últimos anos do século XIX e os primeiros do século XX são marcados pelo crescente interesse de dramaturgos e encenadores pela marionete. A marionetização do ator, a substituição do ator por bonecos e por formas e a, humanização de objetos são discussões que animam a produção teatral. Em torno dessa discussão estão os artistas que negam o teatro burguês, a estética do romantismo, do melodrama e do realismo enquanto correntes artísticas, e se abrigam sob o movimento simbolista. Tal interesse aparece de forma visível em duas direções: a marionete como referência para o comportamento do ator em cena e o teatro de marionetes

como gênero artístico. Destaca-se desse modo, o fascínio pela marionetização do trabalho do ator e experimentações em torno da humanização de objetos.

Encenadores e dramaturgos, decepcionados com a atuação dos atores, seus histrionismos, excessos, caretas e condicionamentos psicofísicos, expressam a necessidade do ator assumir outro comportamento em cena e apontam a marionete como referência para seu trabalho. Na raiz dessa discussão encontra-se a defesa do controle sobre o trabalho do ator a ser efetuado pelo diretor; a negação do espontaneísmo, do maneirismo, do vedetismo, predominantes no comportamento dos atores naquela época; a teatralização do teatro; a necessidade de afirmar o diretor como o maior responsável e criador do espetáculo teatral.

Hoje, o ator marionetizado pode ser visto como o “ator perfeito”, o ator que com seus gestos e movimentos precisos, refinados, atingiu o ideal de beleza. É o ator que abandona a condição de vedete, a atuação pautada numa gestualidade cotidiana, deixando de lado as características de seu comportamento diário, os traços marcantes da sua personalidade, para realizar uma outra experiência, icônica, distanciada das propostas de interpretação realista e naturalista. É o ator que atingiu a capacidade de representar a personagem sem mesclar suas emoções e personalidade. Esse aparente “desumanizar-se”, ao contrário do que pode parecer, revela de modo eficiente a essência humana. Nisso reside o grande paradoxo do ator marionetizado: ao esconder os traços da sua persona, em particular, revela o que há de comum em todos os seres humanos. Para a realização do seu trabalho utiliza recursos técnicos comuns ao trabalho do ator-animador: a economia de meios, a precisão de gestos e movimentos, o

olhar como indicador da ação, o foco, a triangulação, a partitura de gestos e ações, o subtexto; a idéia de que o movimento é frase, entre outros aspectos técnicos comumente utilizados na animação de bonecos e objetos.¹⁹

A proposta de interpretação, tendo a marionete como referência, foi construída com a colaboração de diversos pensadores, dentre os quais é possível destacar o pensamento de Kleist, Maeterlinck, Jarry, Craig e Meyerhold. O presente estudo traz ao debate aspectos relevantes do pensamento desses dramaturgos e encenadores, objetivando evidenciar pontos comuns e divergências em relação à idéia de marionetização do ator, tema que ainda gera discussões na prática teatral contemporânea.

O urso de Kleist

Um dos pioneiros desta discussão foi Heinrich Von Kleist, (1777-1811), que publicou o ensaio *Sobre o Teatro de Marionetes*, em 1810, cujas idéias passaram a repercutir e animar polêmicas junto a encenadores. Seguramente, as idéias de Kleist são inspiradoras do interesse de teóricos e encenadores pela marionete no princípio do século XX.

No interessante diálogo estabelecido entre a personagem, Senhor C... e o primeiro bailarino da Opera da cidade, Kleist,

¹⁹ É possível identificar espetáculos teatrais no Brasil onde se registra esse procedimento na atuação do elenco: UBU do Grupo Sobrevento; Buster do Grupo XPTO; os primeiros espetáculos dirigidos por Gerald Thomas, como *Eletra com Creta*, *Trilogia Kafka*, *M.O. R.T.E.*. No teatro europeu e norte americano destacam-se espetáculos dirigidos por Ariane Mnouchkine, Bob Wilson, Leszek Madzik. E, recentemente no cinema, atuações como a da atriz Kati Outinem em *O Homem sem Passado* de Aki Kaurismaki e a da atriz Scarllet Johansson em *A Moça com Brinco de Pérola*, de Peter Weber.

diz que a marionete é o verdadeiro artista porque dispõe de qualidades como: eurtmia, mobilidade e leveza. Pode realizar movimentos com graça, impossíveis de serem conseguidos pelo ser humano porque o homem não tem controle sobre o centro de gravidade do movimento. E, outra vantagem decisiva é que a marionete não é “afetada”, como ocorre com a maioria dos atores e bailarinos.

O texto de Kleist chama a atenção, inicialmente, porque as personagens não possuem nomes comuns, são letras: “senhor C...” ou “P...”, “G...” o que remete à impessoalidade e à despersonalização. Sente-se que as particularidades têm pouca significação, justamente o que vão propor, posteriormente, Maeterlinck, Jarry e Craig. O animador das marionetes não é denominado bonequeiro ou marionetista, mas “operador”. Além de demonstrar o crescente interesse da época pela máquina, remete ao teatro mecânico, à gestualidade marcada e controlada, insinuando que os gestos humanos são ineficazes ou até mesmo ridículos no teatro, devendo, por esse motivo, ser superados. Tal postura se evidencia em trechos do ensaio como:

“E qual a vantagem que tal boneco teria diante de bailarinos vivos?

A vantagem? Antes de mais nada uma negativa, meu caro amigo, ou seja, que ele nunca será um bailarino afetado. - Pois a afetação aparece, como o senhor sabe, quando a alma (o vis motrix) encontra-se em qualquer outro ponto que não seja o centro de gravidade do movimento.” (KLEIST,1997:21)

Interpretar, nessa visão, já não depende de inspiração, dom e outras qualidades pessoais, como até então se pensava,

pois poderia levar à afetação. Controle e técnica são as referências principais, e, aliás, pouco encontradas nos “bailarinos”, os artistas da cena na época, segundo o autor. Ainda que Kleist não explicita claramente, técnica apurada e controle dos meios para a realização do trabalho não são conseguidos somente pelo “dom”, mas remetem à necessidade de uma formação que possibilite ao ator o domínio das técnicas e suprima a afetação.

Depois de discorrer sobre o movimento, sobre os deslocamentos e sua relação com o centro de gravidade, e de afirmar que estes devem ser conseguidos pelo controle externo, Kleist evoca um ator meio máquina, meio deus, capaz de realizar os desejos da alma e encarnar o homem como criador do mundo. Aparece, assim, a sugestão do manequim na cena:

“Eu disse que, por mais habilidoso que ele [ator] fosse ao conduzir as coisas em seu paradoxo, jamais me faria acreditar que era possível estar contido mais encanto em um manequim mecânico do que na constituição do corpo humano. Ele objetou que era simplesmente impossível, para o homem, alcançar o manequim também nisso. Só um deus podia medir-se na matéria nesse campo. E que seria o ponto em que os dois extremos do mundo em forma de anel se juntam.” (KLEIST,1997:27)

Como se vê, a negação da interpretação realista e a idéia de suprimir o ator da cena e substituí-lo por manequim já aparece no princípio do século XIX e será retomada cem anos depois por dramaturgos e encenadores do século XX.

Outro trecho do ensaio narra um episódio vivido na Rússia pela personagem, oportunidade em que é levada a lutar com

um urso, evidenciando que o belo está no artificial e no autômato:

“Quando me vi, surpreso, diante dele, o urso ergueu-se sobre as patas traseiras, com as costas apoiadas a uma escada onde estava acorrentado, a pata direita levantada, pronta para a luta, e encarou-me nos olhos: era a sua postura de esgrima. Eu não sabia se estava sonhando, ao ver na minha frente tal adversário, mas o Sr. V.G. disse: Ataque! Ataque! E veja se pode derrotá-lo! Investi com o florete, já que tinha me recuperado um pouco da minha surpresa; o urso fez um ligeiro movimento com a pata e bloqueou o golpe. Procurei enganá-lo com fintas, o urso não se mexeu. Investi contra ele novamente, com um golpe tão ágil e veloz que sem dúvida alguma eu teria acertado o peito de um homem: o urso fez um ligeiro movimento com a pata e bloqueou o golpe. Agora, eu estava quase na mesma situação do Sr. V. G... A seriedade do urso começou a me roubar o sangue-frio, golpes e fintas se sucediam, o suor escorria: em vão! Não só que o urso bloqueasse todos os meus golpes como o maior espadachim do mundo, as fintas (coisa que nenhum espadachim do mundo fazia como ele) não o enganavam nenhuma vez: olho no olho, como se pudesse ler a minha alma, erguia-se com a pata levantada, pronta para a luta, e quando os meus golpes não eram para valer, não se mexia. Acredita nessa história?.” (KLEIST,1997:33-39)

A preparação técnica explicitada na referência à esgrima, o abandono da emoção e o autocontrole, a exemplo do urso, são apontados como princípios fundamentais para o trabalho do ator. O comportamento natural e humano é negado,

evidenciando que o autômato é a referência para a obra de arte perfeita. E a marionete é o espelho para sua realização. O interesse pelo boneco reside na ausência de psicologia, dando lugar a ações precisas, cálculos matemáticos regidos por uma máquina que a partir de seu centro-motor é a causa do movimento.

O urso, metáfora do ator, apresenta total controle e precisão nos movimentos, seu comportamento não deixa transparecer emoção, apenas age, não se deixa enganar pelas fintas, apenas faz. Isso é o oposto do comportamento predominante do ator em cena na época.

O ator desencarnado de Maeterlinck

Maurice Maeterlinck (1862-1949), poeta e dramaturgo simbolista, escreveu nove textos dramáticos com indicação para serem encenados por marionetes (*petits drames pour marionnettes*), nos quais se percebe, além de nova concepção na estrutura do texto dramático, uma visão de mundo diferenciada, pessimista, tediosa, triste, onde predomina a visão fatalista e predeterminada da existência, com seres humanos impotentes diante de seus destinos previamente traçados.²⁰ Suas personagens parecem mortos-vivos, entregues ao inevitável destino, a morte. A leitura desses textos denota a existência de duas tendências; de um lado, a negação da interpretação realista predominante no teatro da época e, de outro, a busca de uma nova gestualidade para o ator, tendo na marionete a referência ou o modelo de interpretação.

Maeterlinck propõe um teatro que alcance um nível de realidade mais profundo que as enganosas aparências

²⁰ Os textos dramáticos são: *La Princesse Maleine* (1889), *L'Intruse* e *Les Aveugles* (1890) *Les Sept Princesses* (1891) *Pelléas et Mélisande* (1892) *Alladine et Palomides*, *Intérieur* e *La Mort de Tintagiles* (1894) *Ariane et Barbe Blue* (1901).

superficiais, que encarne a natureza interna do homem arquetípico em símbolos concretos, em contraste com a descrição naturalista de indivíduos socialmente definidos (INNES,1992:27); um teatro poético, em que predomine o mistério, o sonho, o alusivo. O dramaturgo simbolista apelava para a palavra pura, em cuja verbalização o ator é quase uma estátua falante, adquirindo uma sobriedade gestual com movimentos obedecendo a princípios de economia, contenção e elegância, imobilidade e face congelada, explorando os silêncios. Valorizando a imaginação e negando o realismo, o dramaturgo insistia que o espectador, vendo homens materialmente representados e personagens se expressando em linguagem comum, percebia na cena um caso e um indivíduo e não o ser humano universal. E afirmava:

“Talvez fosse necessário suprimir totalmente o ser humano da cena. Não nego que com isso voltaríamos à arte dos tempos mais antigos, cujas máscaras dos trágicos gregos foram, certamente, os últimos vestígios... Ou - quem sabe - o ser humano poderá ser substituído por uma sombra, um reflexo, projeções numa tela de formas simbólicas ou por um ser com toda a aparência da vida, sem ter vida. Eu não sei mas a ausência do homem me parece indispensável” (MAETERLINCK in Plassard,1996:-200)²¹.

É recorrente a substituição do individual e particular pelo universal, buscando o que há de comum em todos os seres humanos. As figuras de cera, como referência para as encenações, posteriormente utilizadas por Tadeusz Kantor nos anos 70 e 80, já são anunciadas em suas reflexões:

²¹ Citação extraída do artigo *Menus Propos*, publicado em 1890 na revista *La Jeune Belgique*.

“Seria difícil prever que o conjunto de seres sem vida pudesse substituir o homem no palco, mas parece que as estranhas impressões que sentimos nas galerias de cera, por exemplo, poderiam ter-nos posto, há muito tempo, nas pegadas de uma arte morta ou nova. Parece que todo e qualquer ser que tenha a aparência da vida sem ter vida apela para potências extraordinárias e não se diga que essas potências não tenham exatamente a mesma natureza daquelas convocadas pelo poema (MAETERLINCK in Jurkowski, 1991:249).

Fica evidente que o que contrariava o autor era a presença, no palco, de personagens em carne e osso. A presença física do ator, se mexendo e falando, destruía a ficção e impunha a realidade concreta, material, empobrecida, vazia e limitada dos seres vivos cotidianos, como se a realidade não conseguisse dar conta da verdade da existência. E, tudo o que o ator fazia parecia ridículo, inadmissível, intolerável.

As indicações para a nova forma de interpretar ainda são bastante genéricas, mas fica claro que o ator precisa encontrar novos meios de expressão, cujas referências estariam, quem sabe, nas marionetes, nas figuras de cera, nos autômatos, nos andróides, nos reflexos, nos objetos e nas máscaras.

O ator boneco de Jarry

Alfred Jarry (1873 - 1907), poeta e dramaturgo francês, foi conhecido principalmente como autor de *Ubu Rei*²², texto dramático escrito e encenado inicialmente com bonecos, sombras e máscaras. Seus escritos possibilitam perceber que

²² Escreveu três artigos, nos quais estão contidas suas principais idéias sobre teatro: *Da Inutilidade do Teatro no Teatro*, publicado em 1896, em Paris, *Questões de Teatro* (1897) e *Doze Argumentos sobre Teatro* (1897). Também escreveu os textos dramáticos: *Ubu Enchainé*; *Ubu sur la Butte*; *Ubu Cocu*.

Jarry foi um dos precursores do retorno ao uso da máscara, à estilização de cenários e à busca de uma interpretação “despersonalizada”, tendo como referência a marionete. De fato, ele propôs um teatro abstrato no qual as máscaras substituem o retrato sociológico de uma pessoa pela “efígie da personagem” e o “gesto universal” conduza à “expressão essencial”.²³

Um dos seus princípios essenciais é estimular a imaginação, a abstração e a síntese, a partir de imagens impessoais. Na estréia da peça *Ubu Rei*, em discurso para a platéia, Jarry afirma:

“Nestas noites, os atores quiseram tornar-se impessoais e representar cobertos por máscaras demonstrando mais precisamente o homem interior e a alma das marionetes que vocês vão ver ... Estarão cobertos por uma máscara que não terá o caráter de choro, riso (até porque isso não é um caráter) mas o caráter da personagem: o avaro, fraco, sovina, criminoso.” (JARRY;1980:24)

Nessa mesma encenação, ele exige dos atores transformação física pela qual deveriam reproduzir uma gesticulação própria das marionetes; a marionetização das personagens conseguida com o uso da máscara que, ao esconder o corpo do ator, faz sobressair o corpo da personagem; a busca e a adaptação de uma voz especial, artificial, específica para cada personagem, “uma espécie de voz da máscara se os músculos dos seus lábios pudessem mover-se” (JARRY,1980:107).

O importante é destituir o ator dos traços que identifiquem sua personalidade e o meio adequado para chegar a isso é a

²³ Plassard, D. *Théâtre en Efigie*. 1996. E. Innes, C. *El Teatro Sagrado - el ritual y la vanguardia*.1992.

máscara ou a marionete. Como afirma Abirached, “não para fazê-lo falar uma linguagem mimada convencional, cansativa e incompreensível, mas para impor-lhe um comportamento cênico adequado, em todos os seus detalhes, ao da efígie que ele deve figurar e não encarnar” (ABIRACHED,1994:182).

Jarry faz a defesa da personagem tipificada, a negação da personagem psicologizada e a crítica ao gosto burguês. E, explicita a necessidade de controle sobre o trabalho do ator quando afirma: “Com pequenos acenos de cabeça, de cima para baixo e de baixo para cima e “oscilações” laterais, o ator desloca as sombras sobre toda a superfície de sua máscara” (JARRY,1980:106).

Referindo-se ao boneco assim como ao ator que usa máscara, salientava que ambos devem se mover pouco e muito lentamente, com o fim de oferecer ao espectador uma imagem ambígua, afastada do contexto de onde possam ter surgido.

As referências do teatro de marionetes, presentes nas personagens da peça *Ubu Rei*, são evidentes nas mudanças bruscas das suas reações, na rapidez com que mudam de atitudes e opiniões; pela coexistência de atitudes próximas da vulgaridade, e pela proximidade entre o bom senso e a idiotice, entre a nobreza e a infâmia.

A convivência de Jarry com encenadores, certamente, alimenta essas preocupações, principalmente com Lugné-Poe²⁴, pois com eles compartilhava a idéia de que o ator “deve compreender que a multiplicidade de gestos é odiosa... deve economizar os efeitos ou abandoná-los. Do contrário, será um criminoso para essa arte” (JARRY apud Carlson,1997:285).

Evidentemente, a preocupação central da produção artística de Jarry e Maeterlinck era a dramaturgia e não a

²⁴ Diretor teatral reconhecido por suas montagens experimentais no Théâtre de Ouvre, dentre elas *Ubu Rei* de Jarry.

interpretação, no entanto, em comum entre eles e os diretores que encenavam seus textos há a marionete como referência para essas encenações, contribuindo, dessa maneira, para repensar ou redefinir o trabalho do ator, buscando uma nova forma de interpretar.

O ator máscara de Craig

O escritor, pintor, cenógrafo e encenador Edward Gordon Craig (1872-1966), faz tão veemente negação à estética realista que se tem a impressão da impossibilidade de o ator estar em cena, de apresentar-se com aparência humana. Dentre as polêmicas, provocadas por suas declarações, uma das mais conhecidas se deu quando afirmou: “A representação do ator não constitui uma arte; e é forçadamente que se dá ao ator o nome de artista. Porque tudo o que é acidental é contrário à arte” (CRAIG, s/d:87).

O surpreendente dessa afirmação não é o fato de vir de um autor simbolista, mas de um membro da farândola, filho de uma atriz e de um crítico reconhecidos, criado no meio artístico desde a sua mais tenra infância e perfeito conhecedor do meio (ABIRACHED,1994:198).

A publicação do ensaio de Craig, *O Ator e a Supermarionete*, em 1908, vai expressar toda sua rejeição ao teatro produzido na época. Negava a arte realista como imitação fotográfica da natureza, o teatro em que predominava a submissão ao texto, o teatro escrito, os cenários realistas e a interpretação submetida aos caprichos e emoções humanas. Dizia que os gestos do ator, a expressão de seu rosto, da sua voz, não obedecem a controles e se traem constantemente. Por conta da sua constituição, o ator não produz outra coisa que não

seja o acidental; e a arte é a antítese do caos. Craig quer despersonalizar o ator e para isso se utiliza da marionete. E lança o desafio:

“Suprima-se a árvore autêntica que se colocou em cena, suprima-se o tom natural, o gesto natural e chegar-se-á igualmente a suprimir o ator.

O ator desaparecerá e em seu lugar veremos uma personagem inanimada que usará, se quereis, o nome de Surmarionette - até que tenha conquistado um nome mais glorioso.” (CRAIG,s/d:108-109)

O ensaio evidencia, em diversos momentos, a marionete como referência para a produção de um teatro que trate de situações humanas mais universais, poéticas. No entanto, é difícil precisar o que o autor define como *Supermarionete*, porque o conceito não está claramente explicitado.

Numa interpretação mais literal, seria possível concluir que quer mesmo substituir o ator pelo manequim ou pela marionete. Mas, certamente, Craig propõe a marionete como metáfora ou modelo, exigindo do ator do seu tempo a aquisição do rigor e técnica na interpretação, no entanto, isso também é pouco claro.²⁵

A marionete que serve de referência a Craig, por vezes, é a que pertence ao teatro visto na rua, mas simultaneamente o critica dizendo que essa arte vive um tempo de decadência:

²⁵ Kantor diz: “Eu não acredito que um manequim (ou figura de cera) possa substituir o ator vivo como queriam Kleist e Craig. Seria fácil e ingênuo pensar isso... no meu teatro o manequim é um modelo que encarna e transmite um profundo sentimento de morte, da condição dos mortos, um modelo para o ator vivo” (In *Le Théâtre de la Mort*, 1977:221).

“A maioria das pessoas sorri se lhes falam de fantoches. Pensa-se logo nos seus cordelinhos, nos seus braços hirtos, nos seus gestos sacudidos, diz-se: “são bonecos divertidos.” Mas lembrai-vos de que são os descendentes de uma grande e nobre família de ídolos, de ídolos feitos, na verdade “à imagem de um Deus” e que há muitos séculos essas figurinhas tinham movimentos harmoniosos e não sacudidos, sem necessidade de cordéis ou fios de arame e não falavam pela voz nasalada do titeriteiro.” (CRAIG,s/d:116)

Aqui, os ímpetos reformistas de Craig também se dirigem aos marionetistas, quando diz indiretamente que manipular não é sacudir, e a voz nasalada, comum no teatro de bonecos de rua também não serve.

É da observação e dos estudos que realiza sobre a história do teatro e, sobretudo, em relação ao teatro egípcio, grego e indiano, que se inspira para criar a idéia da supermarionete (*Übermarionette*).

Estudos de Plassard e Jurkowski salientam que o interesse de Craig pelo teatro de marionetes foi bastante manifesto, o que se confirma pelos 365 “pequenos dramas” para marionetes, escritos segundo ele próprio “um para cada dia do ano”. Destes, 119 estão publicados em revistas e jornais, o que não é pouco (JURKOWSKI, 1991:293).

Na escola de teatro criada em Florença, o programa de ensino destinado à formação de atores previa, entre seus conteúdos, “história da marionete e sua manipulação” (ASLAN,1994:103).

Lamentavelmente, as atividades da escola encerraram-se com a eclosão da Primeira Guerra Mundial e não se conhece a forma de trabalho, a seqüência de conteúdos e os procedimentos pedagógicos das diversas disciplinas. Mas, ao destacar a importância de o ator saber animar objetos e manipular marionetes, Craig antecipa uma concepção de formação de ator que só começará a ser discutida muito tempo depois.

O pesquisador francês, Plassard, após ter sido autorizado a manusear os escritos de Craig²⁶ dos anos 1905 e 1906, período em que viveu em Berlim, justamente a época em que começa a formular a idéia da Supermarionete, conclui:

“Meus estudos constataam já nas primeiras páginas do Caderno A que a idéia de supermarionete não está separada do ator usando máscara, em parte inspirado no ator do teatro antigo grego. Notas e croquis demonstram o ator inteiramente coberto, despersonalizado, usando máscara, tornando impossível ao intérprete mesclar suas emoções e personalidade na representação da personagem.” (PLASSARD,1992:47-53)

Confirma-se, assim, que Craig lançou as bases de uma tendência que só vai se consolidar mais tarde: a teatralização do teatro, instaurando o monopólio da figura do diretor na cena. Para ele, o ator será sempre a Supermarionete, uma máscara inteira cobrindo, além do rosto, todo o corpo do ator.

²⁶ Uma série de cadernos manuscritos de Craig pertence ao acervo da Bibliothèque Nationale de Paris e só recentemente foram postos à disposição para consultas mediante autorização. Plassard foi um dos primeiros pesquisadores a manuseá-los.

A polifonia meyerholdiana

Vsévolod Meyerhold, (1874 - 1940),²⁷ foi um dos diretores teatrais e pedagogos mais importantes do teatro do século XX. Espetáculos, como *Balagan (A Barraca de Feira)*, de Aleksander Blok, e “Inspetor Geral”, de N. Gógol, ainda hoje, são marcos para o estudo da renovação do teatro ocidental, em virtude das inovações introduzidas na cena.

Foi discípulo de Stanislavski, porém insurge contra as idéias do mestre notadamente em relação ao seu teatro naturalista e aos procedimentos na preparação do ator. Criticava o “psicologismo” que norteava a criação das personagens e encenações naturalistas e realistas.

“Vai-se inspirar no impressionismo, no cubismo e finalmente no expressionismo alemão para o desenvolvimento e a pesquisa de valores puramente formais que teriam um papel crescente na afirmação da teatralidade e no seu princípio de um teatro de convenção e estilização”. CAVALIERE, 1996:3)

Meyerhold propôs a Biomecânica, um conjunto de exercícios para a preparação dos atores, inspirado, provavelmente,

²⁷ Também foi ator e escreveu textos teóricos sobre teatro. Estudou na escola de Arte Dramática de Nemirovich Dantchenko e integrou o elenco do Teatro de Arte de Moscou, onde trabalhou com Stanislavski. Dirigiu o Teatro Imperial e, em 1917, engajado na Revolução Socialista organizou espetáculos de massa. Encenou textos dramáticos escritos por Maiakóvski, trabalhando diretamente com ele nas montagens. Em 1937, acusado de “formalista” e recusando a encenação de espetáculos didáticos na perspectiva do “realismo socialista”, é preso e fuzilado, em 2 de fevereiro de 1940, sob as ordens de um tribunal militar. Até 1955, o nome de Meyerhold foi proibido em todas as publicações russas. Só em 1968 seus textos são novamente publicados (HORMIGÓN 1992:21-36).

na observação dos movimentos do operário soviético. Em conferência pronunciada em 12 de junho de 1922, (HORMIGÓN,1992:229-232), sintetiza a Biomecânica em quatro eixos centrais: eliminação de movimentos inúteis, não produtivos, ritmo, consciência exata do próprio centro de gravidade, resistência e ausência de vacilações.²⁸

Trabalhava com princípios da *Commedia dell'Arte*, negava a mobilização emocional, interior do ator, dizendo que bastava ater-se aos próprios reflexos físicos. Preparava seus atores para agir e reagir a esses reflexos.

Fez diversas encenações vinculadas aos princípios da estética simbolista,²⁹ fase importante na sua trajetória profissional, justamente porque é nesse período que vai amadurecendo princípios que estarão sempre presentes no seu trabalho, quais sejam: a negação ao naturalismo e ao realismo, o teatro de convenção, o grotesco, a teatralização do teatro e a teatralidade.³⁰

Posteriormente, inspira-se em elementos do teatro popular, conforme estudos de Cavaliere:

²⁸ Duas pesquisas recentemente concluídas no Brasil oferecem rico material para a compreensão da Biomecânica: A dissertação de Yedda Carvalho Chaves, *A Biomecânica como Princípio Constitutivo da Arte do Ator*, ECA-USP, 2001 e a tese de Maria Thais Santos Lima *O Encenador como Pedagogo*, ECA-USP, 2002.

²⁹ Nessa fase, encenou diversos espetáculos, dentre eles, *Sor Béatrice* (1906) e *Pelléas et Melisande* (1907), ambos de Maurice Maeterlinck.

³⁰ Teatralidade compreendida como “(...) tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo que não obedece à expressão através do discurso, das palavras, ou se se preferir, tudo que não está contido nos diálogos...”(ARTAUD, 1984:50) A teatralidade “se opõe, até mesmo, às vezes, à narrativa de uma fábula logicamente construída” (PAVIS,1999:372); ou ainda, está relacionada com “o uso programático da ferramenta cênica, de uma maneira a que os componentes da representação se valorizem reciprocamente e façam brilhar a teatralidade e a fala”(idem, p.373).

“Meyerhold vê nos princípios do teatro de feira, nas suas marionetes e no poder mágico das suas máscaras, a revitalização do teatro contemporâneo, apoiando-se, principalmente, na idéia de que a arte do ator deve estar fundada, antes de tudo, no jogo das máscaras, dos gestos e dos movimentos que sempre encantou em várias épocas o povo das praças públicas com suas bastonadas, suas acrobacias e brincadeiras. Tomando como elemento de análise o teatro de marionetes, Meyerhold constata que o que diverte o público essencialmente é o fato de que os movimentos e as situações dramáticas das marionetes, a despeito da intenção de reproduzir a vida no palco, não apresentam absolutamente nenhuma verossimilhança com aquilo que o público vê na vida. Porém, o que fascina o público não é a reprodução da realidade tal como ela é, e, sim, a instalação de um mundo encantatório, com gestos tão expressivos, ainda que inverossímeis, submetidos a uma técnica particular, uma espécie de mágica cênica e que resultará numa harmonia plástica, dona das leis específicas da composição.” (CAVALIERE,1996:89)

A análise de peças de Maiakóvski, tais como: *Mistério Bufo*, *O Percevejo* e *Os Banhos*, encenadas por Meyerhold,³¹ revela que esses trabalhos utilizam recursos característicos da linguagem do teatro de animação: é possível constatar a existência do boneco como alegoria que contribui na realização da hipérbole, da ridicularização e do grotesco; a humanização de objetos, demonstrando assim a inumanidade dos homens e, ainda, o recurso dos “nomes falantes”. “Nome Falante” é uma forma sintética de caracterização da personagem. O nome contribui

³¹ Meyerhold dirigiu *Mistério Bufo*, tanto na versão de 1918 quanto na de 1921, ocasião em que o texto sofreu acréscimos. *O Percevejo* foi dirigida em 1929 e *Os Banhos* em 1930.

para identificar seu caráter e comportamento. A explicitação do seu nome é suficiente para diferenciar sua maneira de ser das demais personagens. (BELTRAME, 2003: 53)

O teatro de bonecos popular russo, o *Petrushka*, é referência importante em certos momentos do trabalho e para a preparação do seu elenco. O diretor via na síntese dos movimentos, na expressão do corpo do boneco, e não na expressão facial, conquistas que seu elenco deveria fazer e o boneco servia de modelo. O ator Igor Iliinski conta como eventualmente o diretor propunha exercícios ao elenco, usando o boneco de luva:

“Meyerhold apreciava altamente a expressividade do corpo. Fazia a demonstração com um boneco de guinhol: introduzindo os dedos, obtinha os efeitos mais diversos. Apesar da sua máscara parada, o boneco exprimia quer a alegria - os braços abertos, como a tristeza - a cabeça caída, ou ainda o orgulho - a cabeça inclinada para trás. Bem manejada, a máscara pode exprimir tudo o que exprime a mímica.” (ILIINSKI apud Meyerhold, 1980:189).

Assim, o boneco é referência importante na superação da interpretação psicológica, colaborando para a expressividade do gesto, precisão e síntese do movimento.

Em seu estudo, *O Teatro de Feira* (1912), começa a se evidenciar o abandono da estética simbolista em sua carreira e recorre ao grotesco, às formas de teatro popular, com a defesa da teatralidade e da estilização, da marionete e da máscara, com insistência no imbricamento entre forma e conteúdo. Nesse texto, o diretor russo confronta as posições de dois diretores de teatro de marionetes para reafirmar o teatro de convenção. Descreve as intenções de um diretor que

se propõe a substituir o boneco pelo homem e de outro que aposta no boneco. Meyerhold valoriza este último, pois ainda que identifique falhas nos mecanismos da construção e manipulação do boneco, não se separa dele porque “consegue criar um mundo tão encantador, com gestos expressivos, servindo-se de uma técnica especial e mágica” (MEYERHOLD apud Plassard,1996:231).

Recorre, ainda, à marionete para marcar a diferença entre o “ator da interioridade” e o ator de uma linguagem cênica original. Para ele, o primeiro “só busca revelar seu estado de alma pessoal. Recusa-se a obrigar sua vontade a dominar os procedimentos técnicos.” Ao segundo, pergunta: “ele deve substituir a marionete e perseguir esse papel auxiliar, que lhe recusa toda liberdade de criação pessoal, ou deve fundar um teatro análogo ao que a marionete soube conquistar, negando-se a se submeter à vontade do diretor de modificar a sua natureza?” (MEYERHOLD apud Plassard, 1996:232)

Demonstra conhecer o teatro de marionetes como linguagem artística e isso é visível quando responde ao questionamento lançado:

“A marionete não quer se identificar completamente ao homem, porque o mundo que ela representa é o maravilhoso mundo da ficção, porque o homem que ela representa é um homem inventado, porque o tablado onde ela evolui é o espaço de harmonia onde se encontram os fios de sua arte. Sobre seus tablados, é assim e não de outra maneira, não de acordo com as leis da natureza, mas porque essa é a sua vontade, e porque o que ela quer não é copiar, mas criar.” (MEYERHOLD, idem)

A idéia de marionetização em Meyerhold apresenta-se de maneira diferenciada, eventualmente, o boneco é referência para que o ator elabore o que o diretor russo considera essencial: a construção de uma técnica particular fundada na expressividade do gesto e do trabalho corporal. O ator, criador dessa nova forma de interpretar, distancia-se da cópia pura e simples da natureza para chegar à harmonia plástica e, assim, à criação artística. Usa o boneco na cena com frequência, porém, mais como alegoria, figuração, um artifício, metáfora da personagem que representa. Conforme Krisinski(1992:19), “Meyerhold propõe um teatro sincrético e polifônico que integre o boneco, sem outorgar-lhe a função primordial de símbolo absoluto”.

Considerações finais

Com Maeterlinck, Jarry, Craig e Meyerhold é possível perceber a existência de eixos para analisar o trabalho do ator marionete. São tendências que por vezes se apresentam profundamente imbricadas e noutros momentos parecem tomar rumos distintos.

Com Jarry, o ator é boneco com comportamento cênico e inclui uma gestualidade desconcertante. Nega, assim, a interpretação realista e busca uma nova forma de interpretar. O boneco é referência tanto para a construção da personagem em seus textos dramáticos como para a interpretação.

Craig explora, através da marionete e suas múltiplas formas, as condições de reorganização do jogo teatral em linguagem única, numa totalidade plástica homogênea na qual o ator é tão somente parte integrante de uma totalidade mais

ampla que é o espetáculo. E, o ator inteiramente mascarado é quem pode concretizar essa forma de interpretar no novo teatro.

Já, Maeterlinck desenha o perfil de um ator mediado pelo visível e o invisível. O ator é o ser desencarnado, símbolo do homem submetido ao servilismo absoluto de normas sociais estabelecidas, as quais, ainda que questione sua existência, as executa automaticamente.

Para Meyerhold, o teatro de bonecos popular russo eventualmente é referência para a encenação e para a formação do elenco. O diretor buscava a teatralidade e, assim, torna relativa a função do boneco e o integra à simultaneidade de outros recursos, fundindo-o e fazendo com que colabore com a polifonia cênica em que se constituíam seus espetáculos.

Percebe-se, assim, um eixo comum nos autores estudados: a marionete sempre aparece como síntese dessa nova forma de teatro, em que o espetáculo se aproxima do cálculo matemático, obedecendo a regras e normas de visibilidade cênica, compreendendo movimento, cores, gestos, sons e ritmo. É a espetacularidade no teatro apoiada na marionete, num momento da história em que o teatro se rebela contra a encenação realista e a interpretação psicológica. Nos dramaturgos e diretores, vale insistir, a marionete é referência, por vezes síntese da perfeição para essa nova forma de interpretar e conceber a arte do teatro.

Percorrer as trajetórias desses dramaturgos e diretores, personalidades importantes do teatro do século XX, também torna evidente a importância do teatro de marionetes como referência na formulação das propostas para um novo teatro. Tais propostas passaram a exigir do ator a busca permanente de novos conhecimentos para o exercício da profissão e ainda hoje essa discussão não está esgotada.

Referências

- ABIRACHED, Robert. *La Crisis del Personaje en el Teatro Moderno*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1997.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Dupplo*. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- ASLAN, Odette. *O Ator no Século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BELTRAME, Valmor. Maiakóvski e o Teatro de Formas Animadas. In: *Urdimento No 5*. Florianópolis: UDESC, 2003.
- CAVALIERE, Arlete. *O Inspetor Geral de Gógol/Meyerhold*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- CRAIG, Edward Gordon. *Da Arte do Teatro*. Lisboa: Arcádia, S.D.
- HORMIGÓN, Juan Antonio. *Meyerhold: Textos Teóricos*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Scena de España, 1992.
- INNES, Christopher. *El Teatro Sagrado - Ritual y Vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- JARRY, Alfred. *Todo Ubú*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- JURKOWSKI, Henryk. JURKOWSKI, Henryk. O modernismo. In: *Écrivains et Marionnettes*. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 1991. Tradução de José Ronaldo Faleiro.
- KLEIST, Heinrich von. *Sobre o Teatro de Marionetes*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- KANTOR, Tadeusz . *O Teatro da Morte*. Paris: L'Age d'Homme, 1977. Tradução de Roberto Mallet.
- KRISINSKI, Wladimir. Un desorden sofisticado. In: *PUCK. El Títtere y las Otras Artes - Cuerpos en el Espacio*. Bilbao: Éditions Institut International de la Marionnette/ Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, n.4, 1992.
- MAETERLINCK, Maurice. Menus Propus, Le Théâtre. In: Plassard, Didier. *Les Mains de Lumière*. Textes réunis et présentés. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1996.

- MEYERHOLD, Vsévolod. Le Théâtre de Foire. In: Plassard, Didier. *Les Mains de Lumière*. Textes réunis et présentés. Charleville-Mézières. Institut International de la Marionnette, 1996.
- PAVIS, *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PLASSARD, Didier. *Les Mais de Lumière. Anthologie des Écrits sur L'art de la Marionnette*. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 1996.
- PLASSARD, Didier. *L'acteur en Effigie*. Paris: L'Age D'Homme, 1992.