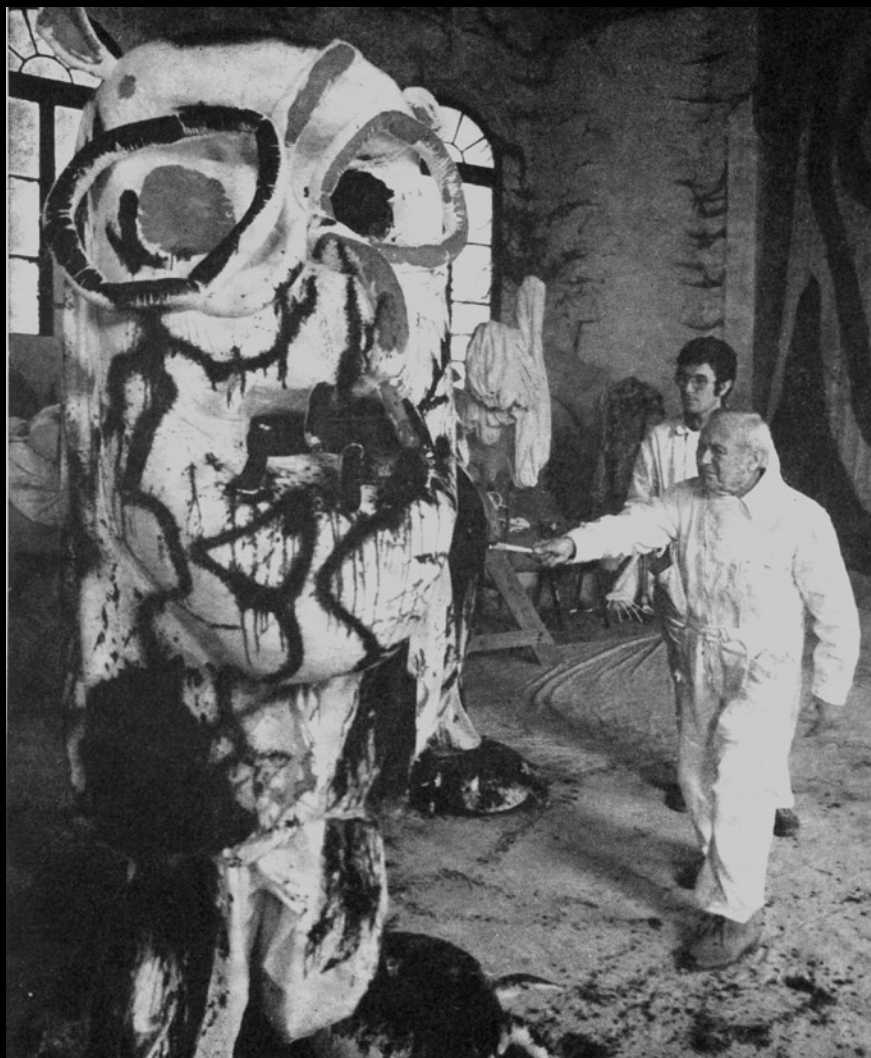


# O ator desencarnado. Marionete e vanguarda

**Brunella Eruli**

Universidade de Salerno (Itália)



Tradução de Adriana Aikawa da Silveira Andrade, Mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).



Página 11: Joan Miró pintando bonecos do *Mori el Merma* – 1978 (Morte ao Ditador) Teatro La Claca, direção Joan Baixas, Barcelona. Foto: Català Roca  
Página 12: Palhaço de orelhas grandes (1925) de Paul Klee. Foto: Jean-Marc Bregnet

Embora quase sempre posta entre as curiosidades etnográficas ou as formas teatrais para crianças, a marionete foi considerada pelas vanguardas européias, entre o final do século XIX e o início do século XX, a forma mais adequada para expressar a nova linguagem artística originada a partir da crise da representação teatral e pictórica, símbolo de uma crise maior dos valores, à qual tentaram responder os movimentos de vanguarda no início do “século breve”. Iniciava, assim, uma parceria entre pintura e teatro, em que a marionete, com sua linguagem artística sintética e abstrata, representou o terreno de encontro ideal.

Mesmo com eclipses e intermitências, este encontro continuou a inspirar até hoje algumas das experiências artísticas mais inovadoras, tanto no campo plástico como no teatral, onde se encontra o fio condutor de uma reflexão sobre a marionete enquanto objeto (pelo uso e pela deformação dos materiais), enquanto forma teatral (por suas teorias sobre o ator e pesquisas de voz) e enquanto metáfora das relações entre sujeito e objeto, humano e mecânico, vivo e inanimado. Enquanto objeto e como forma plástica, a marionete permite uma grande liberdade de invenção e experimentação de materiais; forma teatral essencialmente visual, acompanhou a afirmação do espaço cênico concebido como espaço plástico; personagem abstrata, facilitou o abandono da verossimilhança narrativa e da coerência psicológica, fundamentos do teatro tradicional; ator lacônico, a

marionete acompanhou as mudanças ocorridas na escrita teatral e no uso da voz, usada como instrumento sonoro, separada da personagem ou do corpo que a pronuncia. Basta pensar em *A última gravação de Krapp*, de Samuel Beckett, para perceber a diferença ocorrida na definição da personagem e na função da escrita e da palavra gravada. Até mesmo a pesquisa sobre a palavra como sonoridade ou *phoné*, desenvolvida por Carmelo Bene é permeada por uma concepção da voz, da palavra e do ator não muito distante da marionete. Não por acaso, Bene fez um inesquecível Pinóquio.

A atual retomada de interesse em relação à marionete, que caracteriza o cenário artístico atual, acontece sob o signo de uma tendência à hibridez e à mestiçagem de linguagens: o teatro olha para o cinema, torna-se lugar de projeções e imagens; as artes plásticas saem da bidimensionalidade do quadro através de instalações de materiais e objetos tridimensionais ou por meio de performances que integram as ações de corpos vivos, humanos ou animais, a um espaço definido pela variável temporal; a linguagem corpórea da dança engloba as sonoridades verbais. O denominador comum que une esses fenômenos é uma presença nova e diferente do ator na cena; o corpo humano, cada vez mais desmaterializado, misturado com imagens projetadas na cena ou captado por instrumentos das novas tecnologias, é assimilado numa forma plástica em movimento, de vocalidade deformada ou distorcida, definição que caracteriza perfeitamente a marionete.

Esse complexo jogo de influências transformou também a marionete que – abandonadas as formas mais tradicionais – desenvolveu a linguagem essencialmente visual e musical que lhe é própria e tornou-se o elemento essencial de um teatro abstrato que se manifesta por materiais concretos.

Muitas teorias sobre o ator desenvolvidas no início do século – e que ainda hoje são uma referência válida – reconhecem na marionete o modelo para o ator contemporâneo: desde Jarry, Maeterlinck, Craig, Meyerhold e Schlemmer aos futuristas, como Depero e Prampolini; dos dadaístas, como Schwitters, Hausmann

até Artaud e as experiências mais contemporâneas do teatro da morte de Tadeusz Kantor; do teatro imagem de Robert Wilson (o jogo com as dimensões e a voz gravada) à narrativa baseada nos gestos repetitivos do dança-teatro de Pina Baush, Maguy Marin ou Joseph Nadj e ao ator multiplicado ou segmentado pela manipulação tecnológica de Robert Lepage ou Giorgio Barberio Corsetti.

O fascínio exercido pela marionete sobre vários grandes pintores contemporâneos (Kandinsky, Klee, Bonnard, Picasso, Miró, Calder Tapies, Hockney<sup>1</sup>) está ligado ao interesse pela espacialidade tridimensional e dinâmica da cena concebida como um conjunto plástico homogêneo e às possibilidades plásticas implícitas desse objeto teatral, que recoloca em discussão as convenções da representação.

Em 1890, o pintor simbolista Maurice Denis libertava o quadro da representação anedótica, afirmando que um quadro, antes de ser um objeto qualquer, é uma superfície plana recoberta de cores reunidas segundo certa ordem. O pintor nabi Paul Sérusier havia dado a seus discípulos um “talismã”, um pequeno quadro, no qual as cores eram usadas puras, sem sombras, e seguindo somente uma verdade expressiva e emotiva individual. A busca de uma nova virgindade do olhar, de uma nova pureza, rompia os costumes da representação e impulsionava a busca de novas formas, “selvagens”, “primitivas”, em terras distantes no espaço (Gauguin no Taiti, Van Gogh na Provença) ou no tempo, pousando um olhar diferente sobre as formas sintéticas da arte popular ou das máscaras africanas. O corpo singular da marionete não aparece mais como uma curiosa e grotesca deformação do corpo humano, mas como forma que exprime uma forte expressividade plástica.

A participação intensa e decisiva dos pintores nabis e simbolistas (Bonnard, Vuillard, Sérusier) nas inovações teatrais realizadas

---

<sup>1</sup> Em relação a esse assunto, vide catálogo da exposição *Die Maler und das Theater in 20 Jahrhundert*, Frankfurt, 1986; Puck, *la marionnette et les autres arts*, n.1, 1988; Bablet, Denis. *Les révolutions scéniques du XX siècle*. Paris: Société Internationale d'Art, 1975; Plassard, D. *L'acteur en effigie*. Paris: L'Age D'Homme, 1992.

por Lugné-Poe, no Teatro do Louvre, repropunha uma idéia da representação como acontecimento de caráter essencialmente interior, tanto na pintura como no teatro. Há algum tempo, Stéphane Mallarmé já havia preconizado um teatro como fato mental, poético, fenômeno espiritual a se desenvolver num “saint des saints” interior, que não podia ser ocupado por instrumentos tradicionais da representação: o ator e o cenário realista.

Toda a tralha da representação teatral oitocentista fragmentava-se diante de uma exigência de verdade interior, de representação de paisagens da alma, e acabava por minimizar a importância da “cenografia exata”, segundo a expressão de Pierre Quillard, retomada por Jarry, Gustave Kahn e Maeterlinck.

A utopia de uma linguagem única, resultado da contribuição entre as artes, a *Gesamtkunstwerk*\* wagneriana, havia encajado no cenário de papel machê com florestas à luz do luar, grutas e castelos, que tinha falido em sua missão de “sugerir” e acompanhar as evocações da música. Os artistas do Teatro do Louvre consideravam uma cena mais eficaz e sugestiva quanto mais simplificada e sintética. Empreitada arriscada, pois em 1894 quando Lugné-Poe encenou *La gardienne* de Régnier, um famoso crítico teatral, Jules Lemaître, descrevia as cenas falando de um afresco de Puvis de Chavannes imitado pela mão incerta de um jovem daltônico. Em outros casos, os cenários eram tão vagos que podiam ser colocados do avesso sem que ninguém percebesse. Em suma, a verdadeira imagem, tanto na pintura como no teatro, é a mental, reconstruída por cada espectador na própria imaginação a partir de alguns elementos sugeridos pela cena.

A crise do conceito de representação era causa e efeito de uma incerteza mais geral sobre os limites da realidade “objetiva”, pois o desenvolvimento tecnológico havia deslocado os limites até englobar o invisível, mas tinha também levado a uma nova definição da realidade psíquica, tanto que Hans Arp considerava “arte concreta”

---

\* “Obra de arte total” (N. da T.).

e não “arte abstrata” o termo apropriado para definir as marionetes feitas por Sophie Taeuber, pois dizia: “nada é mais concreto que a realidade psíquica expressa por aquelas marionetes”.

A dificuldade de estabelecer distinções seguras e definitivas entre o humano e o inanimado é um tema recorrente no campo filosófico: Cartésio havia dito que debaixo de certos chapéus e de certos xales seria possível descobrir não homens, mas espectros ou homens falsos, movidos somente por molas. Num olhar mais atento, as engrenagens humanas e as da máquina revelam contatos secretos e inquietantes, tanto que o filósofo Bergson identificava no riso a tradução socialmente aceitável da irrupção do mecânico no humano.

Essas incertezas não serão resolvidas por pesquisas sobre os “mecanismos” psíquicos e cognitivos conduzidas pelas nascentes ciências neurofisiológicas, que se revelaram incapazes de dar uma definição satisfatória ao problema considerado insolúvel da formação do sujeito. Em seu *Projeto para uma psicologia científica* (1895) e depois também em *Interpretação dos sonhos* (1899), Freud desenvolve uma teoria da psique concebida como “aparelho neurônico”, ou seja, mecanismo movido por correntes elétricas (provocadas por variações determinadas por sensações ou pela lembrança prazerosa ou sofrida). Biologicamente instável, o sujeito é concebido pelo pai da psicanálise como um agregado de estados físicos diversos e contraditórios, anulando, assim, uma diferença qualitativa entre sujeito e objeto. O que também parece tipicamente humano é condicionado por um “aparelho”, cujos mecanismos, apesar de invisíveis, são operantes.

Tristan Tzara retoma essas problemáticas, anulando qualquer pretensão de estabelecer uma diferença entre sujeito e objeto, homem e coisa: “ordem = desordem; eu = não-eu; afirmação = negação”.

Na quarta das *Elegias de Duíno*, Rainer Maria Rilke, também muito sensível ao fascínio da marionete, sugeria que o homem devia abandonar qualquer *pathos* subjetivo, qualquer forma de orgulho

prometeico, qualquer pretensão de domínio e controle sobre as coisas. Sem pretender ser o centro do mundo, o homem deveria tornar-se coisa, abandonar a concepção humana e linear do tempo e considerar que a morte está atrás de si e não diante de si mesmo.

Da traumática virada de perspectivas proposta por Rilke emerge uma nova concepção do humano: o sujeito e o objeto, a vida e a morte, a matéria viva e a inanimada estão todas no mesmo plano.

Se o homem torna-se coisa, o objeto torna-se forma liberada das funções utilitárias convencionais. Tzara constatava que uma xícara podia se parecer com um sentimento. Anos mais tarde, Tadeusz Kantor, construtor de máquinas teatrais fortemente metafóricas (a máquina do amor e da morte, a máquina do juízo universal), declarava que seus objetos pobres podiam olhar a eternidade justo porque, tendo sido abandonados na lata de lixo, tinham se libertado de sua função utilitária. As montagens de Schwitters, as máquinas de Kantor e as celibatárias de Tinguely, os objetos da *Pop Art* de Oldenbourg e Warhol demonstraram como a aparente banalidade do objeto e a repetitividade do objeto industrial revelam uma condição diversa do humano – a partir do momento em que é possível cloná-lo – e a perda da singularidade, da qual a marionete foi sempre uma metáfora.

Estreitamente vinculado ao tema da marionete, o tema modernólatro da máquina segue em duas vertentes: a lúdica e vitalística e a alienada. A primeira vê na máquina um instrumento maravilhoso para libertar o homem do cansaço, da morte; a marionete se torna o homem perfeito, que superou os limites impostos pela força da gravidade e pelas paixões ao corpo; os futuristas glorificarão o esplendor do homem feito de partes permutáveis, que triunfa sobre a morte e o tempo. A segunda vertente, presente sobretudo entre os expressionistas alemães, mas não só entre eles, vê na máquina a expressão de uma força cega, que oprime o homem transformado numa frágil e irrisória marionete.

Essa humanidade despersonalizada volta freqüentemente nos



temas dos manequins, divindades cegas adequadas aos tempos modernos, que aparecem na pintura de De Chirico, especialmente entre 1919 e 1922; naqueles anos, Picabia, Man Ray e Marcel Duchamp fazem uma série de retratos mecanomórficos; a imagem publicitária de uma máquina fotográfica (imagem mecânica) “funciona” como retrato do fotógrafo Stieglitz (*Ici, c’est ici Stieglitz*, de Picabia); a namorada americana se parece com uma lâmpada elétrica ou com uma engrenagem copiada da publicidade comercial; o ato sexual (*A noiva despida por seus próprios celibatários*) segue uma série de percursos mecânicos: o movimento de engrenagens diferentes e bizarras (moinho de chocolate) move a máquina do desejo da noiva e o dos celibatários - nove personagens dos quais só há os invólucros externos ligados entre si por fios, como num desfile de marionetes. Michel Carrouges, inspirando-se em Duchamp, as define “máquinas celibatárias”, pois não têm outra finalidade se não a de produzir um movimento voltado a si mesmo, revelando, assim, a falsidade dos escopos humanos.

No início do século XX, as novas teorias da cena buscavam um ator novo, um corpo teatral livre das convenções da verossimilhança psicológica e da representação ilusionística: uma forma plástica, integrada ao cenário, material entre outros materiais, adaptável a pronunciar um texto que, por sua vez, não segue mais as normas da convenção lingüística. Por tradição, a marionete fala uma linguagem deformada por erros grosseiros, mal-entendidos, confusões, baseada em onomatopéias (pense no uso da “lingüeta”, que dá à voz de Pulcinella um efeito sonoro em que flutuam certas palavras reconhecíveis).

A marionete, ator mudo, corpo enfermo, privo de movimento autônomo, é um conjunto de materiais vivos (o manipulador) e materiais inanimados. Um corpo artificial, fragmentado, bizarro e heterogêneo, com centros gravitacionais deslocados e centrípetos, torna-se o corpo teatral por excelência. Isto é, um corpo que não se propõe a “representar” uma realidade interior ou sensorial, da qual se perdem os elementos constitutivos essenciais, mas que se propõe

a “apresentar” uma realidade momentânea, ambígua e contraditória. Um corpo que não entra na convenção da ilusão do verossímil, mas que se propõe como uma tela que acolhe as imagens projetadas pelo espectador: ou seja, um corpo real que fala de identidade virtual.

Os românticos tinham visto na marionete o duplo e a sombra do humano (Goethe, Hoffman, Kleist).

O aspecto trivial da vida e o sublime da sua desencarnação unem-se no objeto imprevisível que vive no espaço ambíguo, absolutamente teatral, de um corpo entre movimento frenético e cataonia, entre matéria e abstração. Quando Mignon faz a dança dos ovos em *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, a graça e a precisão infalível dos movimentos transformam a jovem num robô maravilhoso, justamente pela ausência de consciência humana, de sentimento de culpa e de pecado.

Para Kleist a fronteira entre consciência e inconsciência, entre parte obscura e parte conhecida da psique torna-se tão sutil que é possível dobrá-la como uma fita de Möbius: na imobilidade da matéria opaca está a consciência total próxima à da divindade. Este tema, que inspirou muitos simbolistas (vale por todos o robô maravilhoso e mais perfeito modelo humano em *A Eva Futura*, de Villiers de L’Isle-Adam), retomado por Rilke, é desenvolvido em 1924 num conto de Bruno Schulz, amigo de Kafka, cujo título é *Tratado dos manequins*: falando das marionetes, o autor se punha em guarda contra a aparente simplicidade dessa brincadeira infantil, que às vezes termina lançando com desprezo num ângulo essas bonecas de pano, consideradas insensíveis. A realidade é totalmente diferente. De modo silencioso e, por isso, mais dilacerante, as marionetes expressam o drama da matéria movida como um brinquedo pelas mãos diferentes do destino. Aquele que ri olhando suas formas grotescas, suas posições contorcidas, deveria tremer, pois elas mostram o drama da matéria que concerne também ao homem inconsciente do próprio destino. A marionete tem um status ambíguo entre o vivo e o indiferenciado, pois nela coexistem a matéria opaca

de um objeto grosseiro, feito de materiais pobres e puídos, e a matéria sutil, móvel, agitada e movida pelo marionetista, mas também permeada por energias desconhecidas.

Não por acaso Tadeusz Kantor, um dos grandes inovadores da cena teatral contemporânea, reconheceu sempre as contribuições de Schulz, Craig, Schwitters e também Maeterlinck (de quem fará a *Morte de Tontagiles*, com marionetes mecânicas) para sua teoria sobre o ator visto como uma marionete, corpo inquietante entre a vida e a morte.

*A linguagem plástica abstrata buscada pelas vanguardas históricas no campo teatral passa pela recusa do ator tradicional e faz emergir um novo tipo de ator, forma plástica desencarnada, entre a vida e a morte, a quem a marionete empresta a sua linguagem.*

O empurrão de abertura das portas à modernidade é dado em dezembro de 1896 por Alfred Jarry. Com um gesto que antecipa os “readymades” de Duchamp, Jarry põe na cena teatral do Louvre uma farsa escrita por estudantes contra um professor de física chato, cheio de manias e fixações, transformado no feroz e vil Pai Ubu. A simplificação das situações, a linguagem onomatopéica e deformada (pai Ubu fala com uma “lingüeta” e lembremos que a primeira palavra que pronuncia ao entrar em cena é “Merdre” - palavra e deformação que desencadeiam uma polêmica memorável), as sínteses de tempo e espaço (a cena prevê um descampado nevado e uma palmeira vigorosa) transformam a personagem, *remake de Macbeth* em quadrinhos, numa enorme marionete bufonesca e terrível, ao mesmo tempo. Para Jarry a estética da marionete era a única forma teatral digna de algum interesse. Para pôr em prática este princípio, Jarry havia projetado unir os atores a fios, como marionetes: logo percebeu que o homem era uma marionete imperfeita e que os atores não teriam se desvencilhado do gigante emaranhado de fios provocado pelas cenas de batalha ou de parada militar. As marionetes permanecem imperturbáveis, não distraídas por vãs psicologias, e seus gestos são lacônicos e exatos: assim, elas

mostram sua superioridade em relação ao ser humano. Imóvel como uma máscara, mas também como um esqueleto, como um ídolo indiferente e imperturbável, a marionete é para Jarry o ator ideal pois, não possuindo um corpo real e um psiquismo, pode assumir todos. O pai Ubu, de fato, poderá encarnar todas as personagens que o espectador quiser e souber ver: do pai de família burguês até os imorais e destrutivos, vis e desprezíveis.

Antes de Ubu, a marionete havia adquirido formas humanas, tipificando alguns de seus traços; porém, com Ubu o corpo é inventado para que o pai Ubu mostre seu intestino fora do ventre. Desse modo, ele anula a distinção entre interno e externo, os movimentos psicológicos são abolidos e os únicos movimentos externalizados são as circunvoluções intestinais da sua “gidouille” (barriga).

Também Maeterlinck considerava o ator de carne e osso a verdadeira desgraça do teatro, tanto que escrevia seus textos mais importantes (*A Princesa Malena, Aladim e Palomides, Interior, A Morte de Tintagiles*) com o subtítulo “Pequenos dramas para marionetes”. Num texto teórico fundamental, de 1890, escreve que seria preciso afastar o ser vivo da cena, supondo sua substituição por uma sombra com formas simbólicas ou por um “ser que parecesse vivo, sem que o fosse realmente”.

O ponto de referência é um retorno à solenidade da arte antiga, à qual pensa também Edward Gordon Craig no processo conduzido por ele no teatro de seu tempo. No ensaio *A arte do teatro* Craig opõe ao ator tradicional uma futura *Über-marionette* (super-marionete), uma aparição admirável e misteriosa que nada tem a ver com o grotesco agitar-se das marionetes, mas que se ligará aos antigos egípcios que, imóveis, sinalizavam o ideal do horizonte absoluto. Em *Duse play*, nunca montado por oposição da divina Eleonora, Craig havia pensado em circundar a atriz com máscaras e super-marionetes (de aproximadamente 5 pés de altura) que se moveriam ao redor dela, como num sonho. Mas somente a Duse teria falado.

Craig é contra o ator vivo, no qual são visíveis os tremores e

as fraquezas da carne. Para Craig, a marionete devia trazer à cena a sensação de medo metafísico, uma intensidade, uma “beleza de morte” que também Artaud reconhece como específicas dessas criaturas inventadas, feitas de madeira e pano, inteiramente construídas e capazes de trazer à cena um pouco do grande medo metafísico que estava na base do grande teatro antigo.

Nesses anos, partindo de uma experiência pictórica, Vassili Kandinsky compõem, entre 1908 e 1914, *A Sonoridade amarela*, *A Sonoridade verde*, *Preto e branco*, *Violeta e Figura preta*, que se apresentam sob a forma de uma série de quadros enigmáticos, nos quais as variações de luz, as metamorfoses do espaço e as evoluções de seres dificilmente definíveis são a única ação, e nos quais as figuras antropomórficas são definidas como “seres vagos”, “seres vermelhos, indistintos” e definidas, inclusive, como “marionetes” ou “marionetes pintadas de madeira”. Na abstração absoluta dessas composições, Kandinsky faz uma mistura profunda e uma correlação entre as várias linguagens usadas: musical, figurativa e plástica, indicando um horizonte.

Outra vertente que aproxima as vanguardas à marionete é a da Primeira Guerra Mundial. A modernidade, a técnica e, inclusive a guerra, aparecem aos futuristas italianos como uma explosão vital, que teria acabado com marasmos e convenções não mais adequados à modernidade. O teatro futurista da surpresa, alógico, antipsicológico, usa um ator de corpo parcial (somente os pés), um teatro de objetos; inventa uma linguagem visual e corporal alternativa à verbal, sobretudo com balés plásticos. A máquina se torna um modelo de corpo humano maravilhoso, pois triunfa sobre a morte. Marinetti não exalta talvez o esplendor mecânico do corpo feito de partes substituíveis?

*A biomecânica de Meyerhold e dos construtivistas russos*

Na vertente dadaísta, a guerra alimenta uma raiz polêmica contra o homem definido como ser racional. Os eventos bélicos desmentiam essa pretensão, que só podia ser ridicularizada por performances provocatórias, nas quais o componente verbal

se reduzia a onomatopéias ou frases desconexas. Mas também Marinetti, no *Manifesto da declamação dinâmica e sinótica*, de 1912, via no ator da performance uma gesticulação geométrica que criava cubos, cones, espirais ou elipses aéreas. Inclusive a forma humana era objeto de escárnio. Nas tumultuadas e provocatórias noites dadaístas, os trajes mais extravagantes deformavam os corpos dos artistas que, enclausurados em tubos de papelão, faziam danças ou vociferações de onomatopéias ou frases sem sentido, como as declarações dadaístas de Monsieur Antipyrine. “Com nossas danças de máscaras”, dizia Hugo Ball, “celebramos uma bufonaria que é, ao mesmo tempo, uma missa dos mortos”.

Através de onomatopéias, a palavra se liberta da presença do homem, mas também o homem se liberta da obrigação de dizer, de afirmar verdades, das quais não tem mais certeza. Contra uma linguagem codificada, que tinha se revelado uma fonte de mistificação, os dadaístas propõem uma linguagem por meio da dança, uma nova linguagem, baseada na expressividade do corpo, expressão de uma sensibilidade e de uma representação do mundo por imagens completamente novas.

As mutações no uso do corpo não fazem mais do que registrar uma mudança no próprio conceito de personagem, cuja identidade não é reconhecida numa estabilidade do caráter, já perdida, mas numa instabilidade e numa oscilação contínua de situações.

O novo corpo do ator usa próteses, trajes que não têm mais o objetivo de criar uma personagem, mas de inventar formas plásticas.

As danças de Schlemmer, na Bauhaus, são um exemplo disso, assim como a *Parada* de Picasso, Satie, Massine e Cocteau, baseada na oposição entre personagens humanas e as personagens mecânicas dos administradores, que falam uma linguagem priva de sentido, misturando frases publicitárias e onomatopéias.

Pierre Albert-Birot, em muitos de seus textos escritos para marionetes, especialmente em *Larountala*, propõe um ator que

desaparece sob uma máscara que lhe esconde o rosto, suspenso em pernas-de-pau, envolvido num corpo enorme. Para eliminar o ator da cena, ele imagina um ator de papelão que, como diz, “caminhe mal e não tenha cheiro”, um corpo convencional, teatral e privado de psiquismo.

E em *Le Boeuf sur le toit*, de Cocteau (1920), um corpo enorme de papelão com pelo menos três vezes seu tamanho verdadeiro será usado pelos clowns Fratellini, transformados numa cenografia em movimento.

Essa reinvenção do corpo acompanha uma nova percepção ou um novo conhecimento da alma. Não por acaso, o *Rei Cervo*, de Gozzi, feito com as marionetes pintadas por Sophie Taeuber-Arp, gira em torno da personagem de Freud Analitikus.

A tendência em direção à abstração formal, que prevê a desmaterialização do ator (Bauhaus), e aquela que se orienta em direção a uma estética da heterogeneidade dos materiais (como o teatro *Merz*, de Schwitters, em 1919) anunciam as duas grandes correntes ao longo das quais serão desenvolvidas as experiências teatrais da segunda metade do século XX: dessa mistura de humano, virtual e material emerge a idéia de um teatro como cena, onde viver a experiência da ausência e do incompleto.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- JURKOWSKY, Henryk. *Métamorphoses: La Marionnette au XX Siècle*. 2ª ed. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 2008.
- SEGEL, Harold B. *Pinocchio's progeny*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- BOIE, Bernhild, *L'homme et ses simulacres*. Paris: Corti, 1979.
- BELLI, Gabriella. VACCARINO, Elisa. *Automi, marionette e ballerine nel teatro di avanguardia*. Milano: Skira, 2000.